

Roger Miguel Sulis

Da metáfrase poética:
uma proposta de análise de poemas traduzidos de Kaváfis

Florianópolis, 2004

Roger Miguel Sulis

Da metáfrase poética:
uma proposta de análise de poemas traduzidos de Kaváfis

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós graduação em literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina sob orientação da prof^a. Dr^a. Marie-Helene Catherine Torres, no segundo semestre de 2004.

Florianópolis, 2004

RESUMO

Este estudo trata da teoria da tradução, com atenção especial à tradução de poesia. Utiliza-se de noções desenvolvidas principalmente por Lefevere e Berman, e aplica esses conceitos à análise de uma amostra de poemas traduzidos de Konstantinos Kaváfis.

ABSTRACT

This study deals with translation theory, with special attention to poetry translation. It makes use of notions developed mainly by Lefevere and Berman, and applies these concepts to the analysis of a sample of Konstantinos Kavafis' translated poems.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα μελέτη εξετάζονται η μεταφραστική θεωρία, και ειδικότερα η ποιητική μετάφραση. Οι κύριες θεωρίες που χρησιμοποιούνται είναι αυτές των Λεφέβερ και Μπέρμαν, με εφαρμογή πάνω σ' ένα δείγμα μεταφρασμένων ποιημάτων του Κωνσταντίνου Καβάφη.

SUMÁRIO	p.
1 INTRODUÇÃO	6
2 TEORIA E METODOLOGIA	13
2.1 A teoria ou as teorias da tradução	14
2.2 A essência da tradução	16
2.3 A unidade da tradução	18
2.4 A tradução de poesia	19
2.5 O irrealizável na tradução de poesia	20
2.6 Abordagem teórica e empírica	21
2.7 A natureza da empreitada: parâmetros	24
2.8 Metodologia	29
3 PROCESSO DE ANÁLISE	33
3.1 Do poeta	33
3.2 Os poemas	40
3.2.1 Da tradução de Jorge de Sena	41
3.2.2 Da tradução de Théon Spanúdis	42
3.2.3 Da tradução de José Paulo Paes	43
3.2.4 Da tradução de Magalhães & Pratsinis	45
3.2.5 Da tradução realizada para este projeto	46
3.3 Análise dos poemas traduzidos	48
3.3.1 Os versos do farol: a poesia fanariota de Kaváfis em tradução	48
3.3.2 Epitáfios	57
3.2.3 Diálogo interior	61

3.3.4 Deformação via texto de apoio	67
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
ANEXOS	79
ANEXO A – Poema ΚΕΡΙΑ e traduções	80
ANEXO B – Poema ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ e traduções	85
ANEXO C – Poema ΙΑΣΗ ΤΑΦΟΣ e traduções	93
ANEXO D – Poema ΕΝ ΤΩ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ e traduções	98

1 INTRODUÇÃO

"E no afã de melhor entender a posição nuclear de Kaváfis no quadro da poesia grega moderna, fui levado a estudar um pouco a história desta e a procurar conhecer, ainda que pela rama, alguns dos principais antecessores e sucessores do "velho poeta de Alexandria", de quem, no seu *Quarteto*, Lawrence Durrell me oferecera, havia anos, uma imagem tanto mais esfumada quanto sedutora." (PAES, 1990)

Primeiros contatos são eventos de crise. Face a face (ou letra a letra) com o desconhecido, muitas vezes trazemos ao jogo preconceitos que – inicialmente – colocam o estranho em um quadro de conhecimento presumido. Ninguém adentra o nosso campo de experiência completamente desconhecido; alguns estereótipos precedem nossas respostas a qualquer contato; idade, gênero, nacionalidade, sexualidade ou religião (para citar alguns) inevitavelmente colorem nossas primeiras impressões. Gradualmente e com cuidado avaliamos e julgamos o estranho, formando uma opinião que pode eventualmente trazer a convicção de conhecimento. Este conhecimento pode contradizer ou afirmar os estereótipos que associamos com o estranho por vias que nos surpreendem e mudam. Ao encontrar um estranho não só constituímos uma idéia de quem o estranho é, mas, no processo, reavaliamos e redefinimos quem somos. Primeiros contatos são eventos de crise porque também implicam riscos e perigos, mal-entendidos e confusão. Às vezes inadvertidamente revelamos informação que deveria ficar guardada; gafes podem ser malinterpretadas; emergem sentidos sem a intenção. Ao encontrar um estranho encontramos nossas palavras fora do nosso controle, sujeitas à interpretação e à crítica do estranho. Somos escrutinizados, julgados e censurados pelo estranho por vias misteriosas, das

quais geralmente não estamos cientes. Em certas ocasiões, os contatos são tão críticos que podem resultar literalmente em crise.

Na tradução literária, primeiros contatos podem ser eventos de sucesso. A primeira tradução de um novo poeta pode ser o auge da carreira de um tradutor. Em 1982 José Paulo Paes apresenta Kaváfis ao público brasileiro. Havíamos esquecido – ou nem percebido – a tradução de Théon Spanudis de 1978, e a tradução lusitana de Jorge de Sena de 1970. A tradução de Paes, contudo, foi um evento de sucesso, causando um impacto favorável na recepção da poesia de Kaváfis, e rendendo-lhe o prêmio Jabuti de tradução em 1983.

A citação acima me interessa não somente pelo que explicitamente declara, mas também pelo que sugere. A eminente "sedução" literária de Paes, em um primeiro contato com um Kaváfis "esfumaçado". Este contato entre Kaváfis e Paes não é nem um primeiro, nem uma sedução. O que o precede é um tráfego de textos que fazem tal contato ser desejável. Como os textos entram ou, neste caso, criam um circuito de desejo? Quais os meios sedutores e ludibriantes que atraem e capturam seus leitores? Após terem encantado e induzido seus leitores a investir seu precioso tempo para lê-los e até mesmo decifrá-los ou traduzi-los, como é que os textos parecem ser objetos passivos do prazer estético do leitor/decifrador/tradutor? Quem começou essa sedução e quem foi que procurou essa confissão? Podemos presumir que o que estimula o interesse de Paes em Kaváfis são as façanhas literárias do último, seus poemas. Considerando que textos são escritos para serem lidos, Barthes escreve em *Le Plaisir du Texte*, eles traem um desejo pelo leitor. Tais "textos que flertam" devem procurar seus leitores, "devem cruzá-lo", e prova do seu desejo pelo leitor é a escrita

em si. Neste ponto, a coincidência ocorre, pois dificilmente poder-se-á dizer quem seduz quem. A sedução voluntária do leitor de Kaváfis pelo tradutor Paes é precedida e determinada por uma sedução literária do tradutor pelo poeta. Não que esperássemos algo menos platônico de dois distintos homens de letras...

Se esta confissão é uma metáfora e se metáfora, em sua forma mais simples, é a construção de sentido através da substituição de essências declaradas como correspondentes, mas distintas, o tropo de Paes jaz no nível frágil do óbvio e trivial. Afinal de contas, muitos leitores *amam* Kaváfis. A identificação natural de um autor com o seu trabalho abala a substituição metafórica de Paes já que os dois elementos são tradicional e inquestionavelmente usados reciprocamente como sinônimos por meio de metonímia. Ainda é muito comum dizer que amamos um autor quando na verdade queremos dizer que amamos o seu trabalho. E mesmo em último caso, o verbo "amar" carrega um sentido mais suave do que quando usado em situações de erotismo. Seja como for, os textos nunca nos amam; eles permanecem elusivos e promíscuos, sujeitos ao desejo de muitos, mas nunca dados a nenhum leitor (ou tradutor) definitivamente. Para a sedução metafórica funcionar no texto de Paes, a velhice deve ser usada metonimicamente para "esfumaçar" Kaváfis. Assim a metáfora de sedução de Paes jaz sobre uma dupla figuração, na metaforização de uma metonímia, que ameaça colapsar ao sentido literal.

Presumindo que a sedução de Paes não é literal, o seu sucesso figurativo depende de uma identificação de Kaváfis com uma imagem esfumaçada. Essa imprecisão de Kaváfis depende da totalização de apenas um atributo – a velhice – que o desloca através da barreira do gênero e converte-o em um objeto de desejo. Desde *Fedro* de

Platão estamos acostumados a pensar no escritor como "πατήρ ὢν γραμμάτων"¹ que, levado pelo seu afeto por seus próprios 'filhos' atribui a eles uma qualidade que eles na verdade não possuem.² No *Simpósio*, Platão argumenta que a "procriação espiritual" flui do amor masculino, o qual é a fonte de todas as coisas "sábias e virtuosas" (209a) incluindo a filosofia e a arte. Talvez o único poema de Kaváfis explicitamente platônico – e possivelmente pederástico – de criação espiritual seja "O primeiro degrau" de 1899 (originalmente com o título "A nossa arte"). No poema, o velho Teócritos consola o jovem poeta Eumênis e lhe diz que mesmo um único idílio faz dele "por direito um cidadão da cidade das idéias."³ A paternidade do idílio conduz a um "renascimento" ou "reprodução" narcisística do pai, que é "promovido" a um determinado estado de poder.

Uma leitura genealógica da sedução de Paes por Kaváfis provavelmente desviaria quaisquer conotações sexuais de um modelo de inversão sexual para uma noção mais 'legítima' de criação autorial e tradução como uma analogia à procriação. A analogia nos traz, contudo, ao mito fundador do amor homossexual, o *Simpósio* de Platão, no qual Diótima lança uma questão argumentando o que em grego é óbvio: que Poesia significa criação. Para Sócrates, a criação artística, "os filhos" de um homem, está inerentemente ligada ao amor homossexual, pois o amante recebe inspiração da

¹ sendo o pai das letras. (275a)

² O ponto de discussão específico nessa passagem foi a afirmação de que escrever poderia dar aos homens uma memória melhor. A resposta de Sócrates foi que escrever não era um fármaco para a memória mas para a reminiscência. Escrever, ao contrário de falar, não dá a verdade mas somente a aparência da verdade. (275a)

³ Teócritos (310-245 a.C.) nasceu em Siracusa. Foi um dos mais famosos poetas do período helenístico e era conhecido especialmente por suas canções pastoris. Eumênis é um personagem fantástico.

beleza de seu amado. Os filhos que os autores e artistas possuem "ἄτε καλλιόνων καὶ ἀθανατωτέρων παίδων κεκοινωνηκότες. καὶ πᾶς ἂν δέξαιτο ἑαυτῷ τοιούτους παῖδας μᾶλλον γεγονέναι ἢ τοὺς ἀνθρωπίνους".⁴

Em um corpus poético como o de Kaváfis, onde os corpos de homens jovens não são somente o pretexto para a arte, mas a própria razão de sua existência e onde o ato de escrever é estimulado por um impulso erótico que constitui o poema como o sítio primário de comunhão erótica, um modelo genealógico da criação artística, se insistirmos, nos levaria a presumir que estamos lidando com algum tipo de poesia pederástica. Tal conclusão seria deixar a metáfora ir longe demais, pois em nenhum lugar na obra de Kaváfis existe uma discrepância significativa entre os vários amantes. Ao contrário, Kaváfis insiste em declarar uma 'coincidência' de idade, como em "Dois jovens, de 23 a 24 anos".

Não obstante, a importância do modelo platônico na história da homossexualidade não é aqui questionada e sua influência em Kaváfis não é facilmente ignorada. Isso não significa, é claro, sugerir que a pederastia é de per si homossexual. O prestígio cultural e o poder dos diálogos socráticos, contudo, é tal, que Platão cria um sistema filosófico totalmente integrado com a valorização de relações eróticas entre homens. Embora Platão veja as relações sexuais como uma distração da transcendência espiritual, ele não as condena, e sim sugere que as formas espirituais de criatividade garantem um acesso mais seguro à imortalidade do que a mera reprodução; o que é como dizer que a procriação de filhos vale menos a pena do que a produção imortal de poesia

⁴ ultrapassam os filhos humanos pois são imortais, bem como mais belos. (209c)

amorosa. Seguindo essa lógica, cristalizar a experiência erótica na arte é ficar eternamente e completamente na sempre-presença do poema:

Σάρκας ἀπόλαυσις ἀνάμεσα
 στὰ μισοανοιγμένα ἐνδύματα·
 γρήγορο σάρκας γύμνωμα – ποὺ τὸ ἴνδαλμά του
 εἴκοσι ἔξι χρόνους διάβηκε· καὶ τώρα ἦλθε
 νὰ μείνει μὲς στὴν ποίησιν αὐτή.

Gozo da carne em meio
 às roupas entreabertas;
 lesto desnudar da carne – sua imagem
 atravessou vinte e seis anos; e agora veio
 para ficar nesta poesia.⁵

O que veio para ficar nestes versos em língua portuguesa, como veio e o que pode eventualmente ter sido perdido é o objeto deste estudo. Para tanto, proceder-se-á à análise das quatro traduções mais extensas disponíveis em português, a de Jorge de Sena (94 poemas), Théon Spanúdis (77 poemas), José Paulo Paes (89 poemas) e a de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis (55 poemas), considerando as noções de equivalência desenvolvidas por Lefevere e utilizando o aparato analítico desenvolvido por Berman.

Além disso, foi realizada especialmente para esse estudo, com a parceria de Apóstolo Theodoro Nicolacópulos e Marcelo Pinho De Valhery Jolkesky, uma tradução direta, anotada e prefaciada, dos 154 poemas que compõe o cânone de Kaváfis. Essa tradução foi em parte publicada por edições Nefelibata em 2003 (45 poemas), e em parte publicada on-line. Fará parte da análise proposta juntamente com as traduções

⁵ KAVÁFIS (2003 b)

acima mencionadas, onde se tentará demonstrar que as diversas traduções existentes focalizam diferentes aspectos da poesia protótipo de Kaváfis, e que todas as traduções em conjunto contribuem para sua melhor visualização. A análise não lê as traduções como poesia brasileira/portuguesa/original, mas como potencialidades, dos quais tentar-se-á extrair fórmulas de cristalização, ou seja, aspectos que foram enfatizados e/ou negligenciados no processo metafrástico.

2 TEORIA E METODOLOGIA

A tradução, como atividade lingüística, como a própria língua, constitui conjunto indivisível de prática e teoria. Assim, todos os períodos de grande produção tradutória geraram também problematizações teóricas. Qual é, contudo, a posição da tradução no universo da língua? Trata-se de pesquisa especializada, teoria composta ou um ramo científico? E, no último caso, constitui uma ciência independente ou ramificação de outra? Possui objeto próprio e metodologia? A necessidade de uma teoria tradutória está apoiada em três eixos subseqüentes e interdependentes: prática, análise e ensino. A tradução sempre foi, desde os primórdios da história, e continua sendo uma prática da sociedade humana, e sua importância marcha no mesmo ritmo da sociedade. A análise desta nossa prática permite que a refinemos e ensinemos. Seu ensino envolve o desenvolvimento de teorias e metodologias que pressupõe uma prática controlada.

Poder-se-ia, para parafrasearmos um conhecido aforismo, argumentar que: "os que não conseguem escrever, traduzem, e os que não conseguem sequer traduzir, teorizam sobre a tradução!" Contudo, dificilmente explicaríamos como, dentre grandes escritores, estão também bons tradutores e muitos teóricos da tradução. Não se fará aqui uma retrospectiva histórica nem uma comparação crítica das diferentes teorias da tradução. Não há também a pretensão de apresentar uma nova teoria da tradução. O objetivo é somente indicar noções básicas sobre a tradução, revisar as teorizações que tratam da tradução do texto literário e poético, aplicar os modelos propostos à análise de poemas

traduzidos de Konstantinos Kaváfis e relatar quaisquer dificuldades encontradas, no intuito de possibilitar um futuro aperfeiçoamento teórico.

2.1 A teoria ou as teorias da tradução

O volume das teorias da tradução é a primeira barreira que se encontra quando queremos nos ocupar de uma teoria da tradução. Referimos as mais importantes, divididas em três categorias:

a) abordagem estética; teorias de caráter filológico que concentram seu interesse na tradução literária, incluem-se no âmbito da literatura comparada e da poética e dão ênfase maior aos aspectos estéticos do fenômeno tradutório;

b) teorias baseadas na lingüística geral; teorias marxistas que prevêm uma lingüística objetiva, "não ideologizada"; teorias inspiradas na lingüística comparada; a abordagem que se baseia na utilização da tradução para o ensino de línguas; a abordagem da lingüística computacional, que se ocupa basicamente da tradução eletrônica ou automática;

c) abordagens meta-, etno-, socio-, e psicolinguísticas; a teoria que se baseia na semântica, a teoria inspirada nas ciências sociais, as abordagens funcionais e textuais, de acordo com a textura, o tipo e utilidade do texto, e a teoria hermenêutica ou interpretativa.

Essas três categorias correspondem, em linhas gerais, a três fases da história da teoria da tradução:

a) período até o início do século XX; abordagens principalmente estéticas, filológicas e filosóficas de tradutores que tentam se aprofundar e refletir sobre seu trabalho;

b) período até a década de 60; abordagens sistemáticas e objetivas de teóricos da lingüística;

c) período contemporâneo; tentativas de compor e estruturar os pontos de vista anteriores com as contribuições de novas ciências, como a semântica, teoria da comunicação, lingüística textual, e com o desenvolvimento de métodos próprios. (Subentende-se que os limites cronológicos e temáticos apresentados não são nem um pouco rígidos).

Essa tentativa de promover uma composição, se nos restringirmos à época contemporânea, constituiu ao mesmo tempo a resposta dos tradutores e/ou teóricos da tradução à posição dos lingüistas que dão ênfase aos parâmetros objetivos da tradução como fenômeno lingüístico, e também à oposição dos empiristas que enfatizam o caráter subjetivo da atividade tradutória.

Hoje em dia podemos dizer que já foram dados passos importantes em direção a uma teoria da tradução unificada. Certamente, frente às múltiplas facetas do fenômeno tradutório, ainda há muitos pesquisadores que insistem em seus elementos lingüísticos, estéticos ou nocionais, individualmente. Apesar disso, muitos teóricos, independentemente da terminologia diferenciada que utilizam, concordam que a tradução constitui um fenômeno unificado, com diversos aspectos, que se condensam na essência do texto, que compreende elementos semânticos e estilísticos; este fenômeno se realiza no nível do discurso, almeja uma espécie de comunicação e torna-se perceptível através da interpretação.

É compreensível que nos primeiros estágios da investigação científica da tradução uma série de teorias, lingüísticas ou em geral das ciências humanas, tentaram concentrar o

seu interesse em uma das facetas do fenômeno, argumentando ao mesmo tempo que o interpretam como um todo. Contudo, rapidamente se percebeu que era necessário a criação de uma nova ramificação da ciência, que, munida de metodologia própria investigaria este novo objeto científico. Trata-se da metafraseologia. Metafraseologia, ou estudos da tradução, é a ciência que investiga a tradução sob todas as suas formas. Estuda e analisa o âmbito e os coeficientes do fenômeno tradutório, o próprio processo tradutório, seu produto imediato e seus efeitos subseqüentes. Registra, avalia e apresenta conclusões às pesquisas acima e responde à questão existencial, ontológica e deontológica em relação à tradução, isto é, se a tradução é possível, o que é a tradução e como deve ser a tradução.

2.2 A essência da tradução

O problema da traduzibilidade ou do intraduzível surge ao mesmo tempo que a tradução, e já foi abordado sob aspectos estritamente filológicos e lingüísticos, com também sob aspectos mais amplos ou filosóficos. Certamente poderíamos responder que o problema foi solucionado empiricamente pela própria prática e história da tradução, mas essa resposta não é completamente satisfatória.

Um paradoxo do fenômeno tradutório é que entre as primeiras traduções, não só cronologicamente mas também sob os aspectos da magnitude e iteratividade, estão incluídas justamente aquelas que são consideradas não só impossíveis, mas também inadmissíveis, isto é, as traduções dos textos sagrados. Embora a tradução seja

comprovadamente possível, pelo menos empiricamente, para respondermos a questão, devemos primeiro determinar o que é tradução.

Tradução é a composição de um texto já existente. Uma composição em língua X de um texto composto em língua Y, com base em técnicas e conhecimentos temáticos e lingüísticos. A tradução, ou metáfrase, antes de ser "meta-", é "frase", é portanto a composição de um texto que obedece aos mesmos princípios de qualquer outro texto. Embora a existência de um texto anterior – o protótipo – crie determinadas condições e provoque ao mesmo tempo determinadas impressões, a tradução, bem como o protótipo, é um produto noético, um produto do discurso que parte de uma intenção e almeja um resultado. O texto é o vestígio tangível dessa operação noética.

A elaboração desse texto é dividida em três fases: compreensão do protótipo, composição da tradução e avaliação. Destarte, com o termo tradução, percebemos ao mesmo tempo três condições que correspondem às fases mencionadas acima: um procedimento, uma prática e um produto.

Se nos aprofundamos na análise do procedimento tradutório, descobrimos que não traduzimos frases, mas sim textos. A concentração de um texto constitui a sua essência. A tradução se constitui, por conseguinte, na transposição da essência de um texto de uma língua para outra.

A essência de um texto é de natureza holística. Graças a essa sua propriedade podemos embasar uma abordagem esférica da tradução. A essência de um texto dispõe de facetas cognitivas, patéticas e formais. Compreende elementos explícitos e implícitos, e num sentido mais amplo, compreende o âmbito autoral, cultural e o objetivo do texto.

Determinando a tradução primeiramente como a composição de um texto e em seguida como a transposição da essência de um texto de uma língua a outra, pode-se responder positivamente à questão existencial da traduzibilidade. A tradução existe e é possível da mesma forma que existem e são possíveis a língua e o discurso.

Embora a tradução seja sempre possível, nunca é completa, pois a equação entre pensamento e discurso não é sustentável. A tradução completa – fonética, gráfica, gramática, léxica, estilística – equivaleria à repetição do protótipo e não a sua nova composição.

Dessa forma a tradução pode chegar a diferentes níveis e graus: equivalência, correspondência, paridade, e até mesmo identidade (mas, sempre parcial). Pode também mudar de nome e ao invés de se chamar tradução, chamar-se interpretação, paráfrase, adaptação, mimese, ou recriação.

Por conseguinte, a questão deontológica pode ser respondida a partir do ponto de vista do pesquisador, do tradutor (através do seu produto), e da avaliação receptiva. No que tange, enfim, à avaliação da tradução, embora a existência do protótipo seja fator determinante para a tradução, a tradução inserida no contexto da criação intelectual e cultural pode ser julgada como um texto independente, como um texto em relação ao resultado receptivo ou como um texto em remissão e comparação com o protótipo.

2.3 A unidade da tradução

Da forma como foram confrontadas as três questões fundamentais dos estudos da tradução, conclui-se que a tradução constitui um fenômeno caracterizado por unidade

interna. Em todas as suas variadas expressões, esse fenômeno é regido por determinados princípios básicos comuns.

A tradução constitui um ato de discurso e não um evento lingüístico. O tradutor, sendo bilíngüe, atua como um monolíngüe de dupla natureza e, pois que toma a essência de um texto composto em uma língua, transpõe essa essência em outra língua, compondo outro texto. A essência do texto é a realidade noética que o tradutor – como receptor privilegiado – percebe, quer, e tenta transpor; o receptor final por sua vez, perceberá a essência (que quiser) graças à sua materialização semântica e estilística, bem como ao contexto mais amplo da comunicação.

Esses princípios vigoram em todas as formas de tradução; escrita e oral, literária e técnica, contemporânea e diacrônica, intralíngüe e interlíngüe.

2.4 A tradução de poesia

De modo geral se aceita que a tradução de poesia é uma forma de tradução muito difícil e exigente (e talvez a que oferece maior retorno). E sem dúvida vem sendo muito discutida. No campo da tradução literária, a tradução de poesia já apresenta grande número de estudos. Grande parte dessas discussões trata da investigação teórica da possibilidade da tradução poética. Apesar disso, a tradução de poesia é aceita e realizada mundialmente há mais de dois mil anos, enquanto, constantemente, textos de poesia traduzida influenciam e acabam fazendo parte do cânone poético da tradição literária da língua alvo. As opiniões sobre o tema em questão são numerosas e variadas, constantemente anedóticas e, talvez inevitavelmente, subjetivas. A definição de poesia

como "aquilo que se perde na tradução" é freqüentemente citada na bibliografia para ressaltar a dificuldade do projeto, embora defina poesia e não tradução. Apesar de tudo, os estudos sobre o processo exato de tradução e as tentativas de definição dos problemas específicos que podem surgir, bem como das estratégias para enfrentá-los, são limitados.

2.5 O irrealizável na tradução de poesia

Sustenta-se que a tradução de poesia constitui uma circunstância peculiar no âmbito da tradução literária e engloba maiores dificuldades em comparação com a tradução de prosa. A língua poética dista mais da língua coloquial do que a da prosa (por mais rococó que seja), e o uso poético da língua geralmente desvia, de inúmeras maneiras, do uso comum. A poesia representa a forma de escrita mais concisa e densa, onde a língua geralmente mais conotativa do que denotativa, e na qual conteúdo e forma estão unidos de forma indissolúvel. A poesia é insuflada, também, por um "modo musical" ou ritmo interno, independente da existência ou não de um metro ou verso rimado característico, fato que constitui uma das características mais imperceptíveis e ao mesmo tempo mais importantes da obra, que o tradutor é convocado a traduzir à língua alvo. Além das dificuldades que apresenta a restituição de forma e conteúdo, sons e associações, o tradutor de poesia por vezes é chamado a criar um texto que funcione como poema independente na língua alvo.

Da mesma forma, e contrastando com outros tipos de tradução literária muitos acreditam que a tradução de poesia deva constituir um texto autônomo, sem grande apoio em

comentários ou anotações; enquanto poucos concordariam com o extremo contrário, a posição de Nabokov. Dificuldades constantemente insuperáveis levaram muitos, como Nabokov, a defender que a tradução de poesia é impraticável, e chegar à conclusão (talvez absurda) que a poesia pode ser vertida somente se traduzida literalmente.

A firme convicção de Jakobson, de que a poesia por definição não se traduz, levou a uma abordagem diferenciada, no que diz respeito à tradução da arte poética. Seria somente possível a transposição criativa e não a tradução. O tradutor Willard Trask, resume melhor do qualquer outro esta posição quando diz: "É claro que é impossível, e é por isso que o faço" (APUD HONIG, 1985).

Mas todos os que apóiam que a tradução de poesia é impraticável, na verdade apenas reconhecem que é impossível verter todos os fatores, bem como transpor todas as características do protótipo em uma língua e forma que sejam aceitas pela cultura e tradição da língua alvo. Apesar disso, na aceitação, talvez melancólica, dos problemas que emergem, e na extrema dificuldade da tarefa em questão, nasce uma tentativa de descoberta de estratégias, com as quais pode ser preservado o máximo possível da obra poética original, como propõe Berman (1999) com a analítica da tradução.

2.6 Abordagem teórica e empírica

A abordagem dos problemas que se apresentam durante a tradução de poesia dividem-se em duas categorias básicas: empírica e teórica. A maioria dos tradutores prefere a abordagem empírica, enquanto os modelos teóricos vêm principalmente da obra de lingüistas. Um exemplo característico de abordagem empírica pode ser encontrado em

Merwin, que diz: "Continuo a acreditar que não sei traduzir, que ninguém sabe. A tradução é um procedimento impossível e contudo necessário; não existe método perfeito para se traduzir e devemos enfrentar a maioria dos problemas no decorrer de cada poema" (APUD WEISSBORT, 1989). Na verdade, existe uma reserva aparente da parte dos tradutores com relação às tentativas de método que oferecem uma base científica para o que é considerado ser um projeto estritamente ad hoc e subjetivo. Assim, escreve Jay: "Não encontrei ainda nenhuma regra teórica que me tenha ajuda a fazer que pelo menos um verso de uma tradução soasse certo" (APUD WEISSBORT, 1989), ou Magalhães e Pratsinis: "Nenhum de nós está interessado – ou sequer acredita – em teorias de tradução" (KAVÁFIS, 1994).

Os tradutores costumam escrever sobre os problemas específicos que encontram ao traduzir um determinado poeta, e sobre as soluções que escolheram (frequentemente com um tom apologético para com a tradução) ou problematizam as diferentes etapas do procedimento tradutório. Apesar disso, há tradutores que raramente tomam notas com relação ao processo tradutório e ainda mais raramente registram suas escolhas conscientes. Como observa novamente Jay: "Ninguém pode reproduzir os motivos reais que o levaram a tomar determinadas decisões no processo de uma tradução poética" (APUD WEISSBORT, 1989).

Muitos, porém, consideram que a descrição das soluções que escolheram e das estratégias que utilizaram para enfrentar determinados problemas tradutórios pode ser uma metodologia útil para outros tradutores. Resta, contudo, sabermos se a análise da experiência pessoal de um tradutor capaz pode oferecer metodologias-padrão e como, a

partir disso, pode ter valor para outros tradutores. O que é constantemente enfatizado, além de cada abordagem ou metodologia diferente, é a necessidade de constante revisão e reavaliação do texto traduzido, para que corresponda, cada mais e em todos os níveis, com o texto original. Apesar da utilidade relativa das formulações dos tradutores sobre o processo de tradução em si, é justamente essa última parte que se ausenta da maioria dos modelos teóricos e abordagens da tradução de poesia.

A maioria dos modelos de tradução de poesia se concentra ou na decodificação do texto fonte ou no produto da recodificação na língua alvo. Uma abordagem usada com frequência é a da comparação de diferentes traduções do mesmo poema entre si ou com alguma forma ideal de tradução. Tal comparação vem, via de regra, acompanhada de inevitáveis avaliações críticas subjetivas. Uma abordagem quiçá mais útil seria a comparação de diferentes traduções do mesmo poema não com o objetivo de avaliações críticas, mas com o objetivo de estudo das diferentes estratégias que foram utilizadas. (A desvantagem de tal estudo é que as traduções comparadas podem ser simplesmente traduções ruins e não expressar alguma estratégia específica utilizada). Lefevere (1975) investiga traduções diferentes de um poema de Catullo e diferencia sete estratégias, embora na prática é raro ser utilizada somente uma das estratégias que cita.

A relação de teoria e prática na tradução de poesia foi sempre problemática. Nenhuma teoria ou modelo pode prever com totalidade as complexidades que se apresentam na prática ou a inventividade de que o tradutor deve dispor.

2.7 A natureza da empreitada: parâmetros

Cada tradução de um poema deverá tentar verter todos os diferentes níveis nos quais o poema opera. No nível semântico, um poema transporta alguma mensagem ou alguma asserção com relação ao mundo real ou imaginário e possivelmente uma interação do autor com este mundo, refere-se, portanto, a algo além do próprio poema. Esse referente constitui o núcleo inalterável ou parafraseado que cada tradução deve reproduzir. Contudo, a poesia, por sua própria natureza, opera de forma indireta e conotativa, e não direta e denotativa. Com outras palavras, aceita diferentes leituras e interpretações múltiplas. A tradução é primeiramente um ato de leitura, e pois que não existe um modo único de leitura de um poema, não é possível existir uma interpretação e tradução única. Na realidade, o tradutor traduz a sua própria interpretação (embora essa interpretação deva ser "válida").

Uma abordagem um tanto diferente é a tentativa de recriação da obra poética com base no que o tradutor compreende como sentido proposto pelo autor, isto é, como teria expressado o autor se escrevesse na língua alvo (LEFEVERE, 1975). Essa abordagem pressupõe que o tradutor disponha do privilégio de ser partícipe do sentido proposto: uma percepção do procedimento tradutório que é um tanto problemática. A intenção do autor é um critério um tanto etéreo e dificilmente o tradutor poderá justificá-la ou elucidá-la cientificamente. Poder-se-ia supor que as dificuldades semânticas de interpretação podem ser enfrentadas facilmente se o tradutor tiver o privilégio de consultar o autor, no caso deste estar vivo. Ainda assim, como nos conta Sócrates na Apologia (22B), muitas vezes os leitores dispõem de uma percepção mais aguçada do sentido de uma obra do que

os próprios autores, e o sentido de um texto literário encontra-se no próprio texto e não no autor.

Tão importante quanto a leitura e a interpretação de um texto para a tradução é também sua análise estilística, que é indispensável para a definição de prioridades no processo de tomada de decisão. O estilo é um dos elementos que diferenciam a tradução literária dos outros tipos de tradução. Por conseguinte, uma tradução exige o transporte do estilo do texto fonte para o texto alvo. Isso é ainda mais óbvio no caso da poesia. O leitor espera encontrar na tradução determinadas características de um poema que lhe ajudarão a reconhecer que pertence a determinado poeta. A ausência dessas características especializadas conduz a comentários conhecidos do tipo: "sim, mas isso lembra Sappho e não Kaváfis, Kazantzákis e não Homero". Análises estilísticas de tal tipo são feitas por tradutores experientes e leitores perceptivos inconscientemente ou por instinto. Independente de acontecer consciente ou inconscientemente, o que deve acontecer em toda abordagem sistemática da tradução de poesia é um estudo das principais estruturas de cada obra e autor. Lefevere (1975) conclui que o motivo pelo qual a maioria das traduções, adaptações e imitações são versões falhas do texto fonte, é que o tradutor concentra sua atenção em uma só perspectiva do texto, e não no conjunto de suas características, possivelmente por causa de uma análise estilística insuficiente, sobre a qual devem estar embasados os critérios metodológicos.

Com relação à questão do estilo, há outra questão que ocorre nas discussões sobre a tradução de poesia. Trata-se especificamente de traduzir a poesia em metro ou em prosa. Os que apóiam a idéia da tradução poética impraticável, como seria de se esperar,

argumentam que se a poesia será traduzida, o único meio para o sucesso de tal tentativa é a prosa. Levanta-se o argumento de que a única forma de se sentir ou entender a poesia de uma língua estrangeira é ouvir os sons originais, enquanto se lê uma tradução literal. A poesia não poderia ser traduzida de forma poética, o procedimento mais satisfatório seria o tradutor oferecer ao leitor monolíngüe um comentário lexicológico e contextual seguido de uma tradução não literária ad verbum ao lado do original, dando ao leitor, dessa forma, a possibilidade de entender e sentir o texto fonte.

Brodsky (APUD ILINSKAIA, 1993), tradutor de Kaváfis, expressa a necessidade de manutenção do metro e da rima. Argumenta que "o metro na poesia é uma forma de medida espiritual e nada pode substituí-lo [...] não pode ser substituído por outro metro e de forma alguma por verso livre".

Devemos lembrar, contudo, que assim como acontece com as palavras de um poema, também a forma é um significante com um significado que varia em cada civilização e época. Em outras palavras, o sentido de uma forma poética muda com a passagem do tempo e com a alteração dos valores sociais, raramente pode ter a mesma consequência em outra época e em uma civilização diferente. Por exemplo, a ode não tem o mesmo sentido para o leitor grego contemporâneo do que tinha para os contemporâneos de Anacreonte. Assim a utilização do mesmo modelo formal para traduzirmos na época contemporânea, ou para outra civilização, traz, na verdade, um sentido muito diferente e produz talvez o contrário daquilo que chamaríamos versão fiel. A tradução da forma, por outro lado, produziria talvez o que poderíamos chamar de adaptação apropriadora.

A poesia não funciona somente em nível semântico e estilístico, funciona também como sentimento que age sobre o leitor e induz um resultado comunicativo. A versão dessa dimensão de um poema é o ponto mais difícil da tradução. Se existe discordância com relação ao que significa equivalência semântica e estilística na tradução de poesia, é ainda mais difícil determinar a equivalência de dinâmica. Contudo, a convicção geral é que o tradutor deva conseguir criar um resultado equivalente e que, como apóia Rieu (APUD LEFEVERE, 1975), "a melhor tradução é aquela que consegue criar para seu público uma reação proporcional àquela criada pelo original aos leitores de sua época". O que representa um problema substancial na tradução de poesia é a falta de uma base teórica para a determinação de critérios de equivalência. Embora se aceite que a equivalência seja um parâmetro importante no processo tradutório, ocorrem discordâncias com relação ao tipo de equivalência que seria de maior importância. Lefevere (1975) é a favor da equivalência em nível de comunicação. Equivalência em todos os níveis é impraticável. Por exemplo, para manter-se a equivalência das combinações sonoras, necessariamente sacrifica-se equivalência em nível sintático e/ou semântico. Um poema traduzido nunca realmente equivale ao seu original. Não pode equivaler totalmente ao poema original. A necessidade de equivalência em todos os diferentes níveis de um poema cria tendências que pressionam o tradutor a direções diferentes e ele deverá ou tentar contrabalançá-las, ou escolher qual preferirá. O dilema perene do tradutor de poesia é como enfrentar com coesão as constantes escolhas e comprometimentos. A tradução de poesia é chamada freqüentemente de a arte dos comprometimentos, e qualquer sucesso será sempre uma questão de grau. Em comparação com o original, a

tradução sempre revela faltas (independentemente de haver ganhos com a tradução). Se a obtenção de equivalência em todos os níveis de um poema é impossível, entende-se que uma tradução nunca é completamente satisfatória. Entende-se também que traduções diferentes do mesmo poema podem conseguir o que nenhuma tradução consegue sozinha, isto é, enfatizar ângulos diferentes do mesmo poema, e essa constatação defende a utilidade da existência de muitas traduções diferentes do mesmo poema.

Berman (1999) propõe uma analítica da tradução que possibilita identificar e nomear diferentes ângulos enfatizados na tradução, bem como aspectos que foram relegados, ou deixados em segundo plano. Apesar de propor sua sistemática da deformação especificamente para a análise de traduções de prosa literária, os critérios de análise que arrola podem facilmente ser adaptados para a análise da tradução do texto poético. As tendências deformadoras do que Berman chama de letra do original, podem ser identificadas também em traduções de poesia. A abordagem de Berman oferece, portanto, um aparato metodológico de ordem prática que auxilia a catalogar e denominar, os aspectos do texto traduzido em relação com seu protótipo. Cada tendência pressiona e conduz o texto traduzido a apresentar um determinado aspecto da letra ou essência do original.

Kakridis (2000) e Briússov (1975) enfatizam ainda a necessidade da existência de algum grau de afinidade artística ou espiritual com o poeta traduzido. O amor pela obra do poeta, juntamente com a inspiração, constituem fatores importantes que estão em geral ausentes dos modelos e teorias sobre a tradução de poesia. Talvez seja essa profunda

mistura sentimental aquilo que motiva os tradutores a se ocuparem (viciados) com o que Brodsky chamou de "arte do impraticável".

2.8 Metodologia

A tradução de poesia é centro de muitas discussões entre tradutores e teóricos da tradução. A cunhagem da palavra latina *literatura* à partir da palavra grega *γραμματική*⁶, que mais tarde gerou a palavra gramática, parece ter exercido um efeito obscurecedor quanto à natureza da arte poética, ou seja, que estamos lidando com obras de arte. Assim como a música, a poesia detém lugar privilegiado entre as artes por não dispôr de uma forma concreta. Ao contrário das artes plásticas e da dança, a poesia e a música não dispõem de um aparato material que lhes dê sustentação, mas apenas de uma notação que sugere ao leitor intérprete a sua execução. A poesia e a música valem-se da seqüência e repetição de determinados sons ou timbres, sob determinada harmonia e ritmo, para levar o leitor da obra de arte a seu estado de contemplação estética. A diferença que pode ser estabelecida entre os sons articulados pela música e pela poesia, é simplesmente a utilização de sons que em um determinado sistema lingüístico remetem a significados determinados. A poesia, sob esta ótica, não compartilha do problema de conteúdo da música, mas da mesma forma que toda obra de arte, conquanto comunique, não é de per si comunicação.

Tal "leitura" implica que o poema ou a poesia, como obra de arte, não existe no papel ou na tela de computador onde está escrito, mas somente no momento de sua execução. É

⁶ A arte da letra

no momento da execução de um poema por um intérprete, que os ouvintes terão contato com a obra de arte; como também é no momento da leitura – mesmo que silenciosa, pois inevitavelmente reproduzimos mentalmente os sons representados – que o leitor⁷, assumindo também o papel de intérprete, faz o seu contato com a obra de arte, utilizando-se do meio que lhe foi legado pelo poeta, e que de per si, não passa de uma notação.

Essa natureza específica da composição poética gerou diferentes abordagens em tradução, que favorecem ou a retenção da *forma* ou do conteúdo. Centenas de "manobras", "estratégias", "mecanismos" e também aforismos foram produzidos em relação à tradução de poesia. A presente abordagem fará uso de analíticas já produzidas e trará como cerne a descrição da transposição da letra do original do poema para um novo sistema lingüístico; transposição essa, que não rejeita o termo tradução, translado, *translatio* ou metábole, mas favorece, e de certo modo prefere o termo metáfrase.

É esse exprimir em um novo sistema lingüístico que acarretará toda a problemática a que estamos acostumados ouvir quando se fala em dilemas da tradução, e que Antoine Berman trata como uma analítica da deformação da letra original. A divergência dos sistemas lingüísticos acarretaria uma divergência na notação original. Isto dado, considerar-se-á tanto a poesia 'original', como também a 'tradução' dessa poesia, como possibilidades; e a analítica proposta possibilitará ao leitor, juntamente com o pesquisador, interpretar e avaliar os dados provenientes das traduções de Kaváfis apresentadas e explicitando os aspectos da letra do original que foram mantidos, bem como os que foram 'perdidos'.

⁷ Como também o leitor de uma partitura.

A tarefa do tradutor, sob esta luz, pode ser vista como uma linha infinita de tentativas que convergem para um ponto original e que toma a forma de uma assíntota, um efeito nunca coincidente, pelo menos no sentido de similaridade absoluta ou sinonímia.

Nas tendências teóricas do presente há vários elos entre disciplinas diferentes, e isso pode resultar em benefícios para todas as partes da cooperação intelectual. Dentro desse mesmo espírito apresentar-se-á certos aspectos de análise estilística que são de relevância na presente abordagem.

A análise estilística compreende três fases metodologicamente distintas: descrição, interpretação e avaliação. E essa análise trifásica de um texto também permite a análise estilística de qualquer texto traduzido.

O primeiro estágio, o da descrição, dá crédito aos requisitos de teóricos da tradução (Toury 1980), que preferem uma abordagem descritiva dos textos ao invés de uma prescritiva, que resultaria em arranhar a superfície ou dar dicas insípidas a *possíveis* tradutores sobre como ultrapassar as aporias do traduzir. A descrição poderia ser de ajuda para os tradutores ao considerarem o quê e como traduzir.

Assim, uma descrição detalhada de componentes de um texto em todos os níveis lingüísticos trará à cena os parâmetros que podem formular uma interpretação, e que realçarão elementos importantes a serem observados nos textos traduzidos. Com esse procedimento torna-se fácil comparar os originais com as traduções, localizar discrepâncias e similaridades, e formular possíveis explicações. Dessa forma os problemas vêm à tona e modificações ou soluções subseqüentes podem ser sugeridas.

A análise estilística atuará portanto como o ponto inicial que poderá conduzir a atenção do tradutor a fenômenos específicos da língua e, por conseguinte, da literatura que se traduz. O processo de análise que se segue procura apresentar o poeta e sua obra, contextualizar suas traduções em português, apresentar seus tradutores e considerar os pré-requisitos teóricos que preenchem e por fim proceder a uma análise comparativa de quatro poemas traduzidos. A comparação se dará entre a tradução, texto original, e outras traduções, focalizando uma tradução diferente a cada análise.

3 PROCESSO DE ANÁLISE

Apresenta-se primeiramente o poeta e sua obra, e a seguir alguns dados gerais sobre as traduções utilizadas na análise de poemas traduzidos que seguirá, bem como dados sobre os tradutores. A tradução de Haroldo de Campos será considerada à parte, por se tratar da tradução isolada de um poema.

3.1 Do poeta

Konstantinos Pétru Kaváfis⁸ nasceu em Alexandria em 1863, filho mais jovem de Petros Kaváfis – um dos mais respeitáveis comerciantes gregos da cidade, e Haríklia Fotiádis – descendente de uma família fanariota de Constantinopla. Após a morte do pai em 1872, Haríklia e seus filhos mudaram-se para a Inglaterra e estabeleceram-se em Liverpool em 1873. Todas as tentativas de recuperar o prestígio financeiro da família na Inglaterra falharam e, em 1877, Haríklia retorna para Alexandria com seus três filhos mais jovens. Após as revoltas de 1882 em Alexandria,⁹ a família Kaváfis muda-se para Constantinopla. A estadia de 1882 a 1885 em Constantinopla rendeu a correspondência entre Konstantinos e seu irmão mais velho Giánnis. Personalidades afins, ambos escreviam poesia e trocavam idéias sobre estética. A família é reunida em 1885 em Alexandria, onde, em 1892, Kaváfis recebe um cargo permanente no

⁸ Os dados biográficos são provenientes de *Kavafis: una biografia crítica* do escritor anglo-egípcio Robert Liddell.

⁹ De acordo com Liddell, as revoltas foram provocadas pelo Partido Nacionalista Egípcio de Arabi. Em *Kaváfis e a sua época*, o escritor e crítico grego Stratis Tsirkas informa que as revoltas foram orquestradas pelos britânicos que consequentemente reservaram-se o direito de bombardear Alexandria e intensificar a sua presença política no país.

Terceiro Círculo de Irrigação, complementava sua renda como corretor na Bolsa de Valores de Alexandria. Fez de Alexandria a sua única morada, visitando a Grécia em 1901 e ao fim de sua vida. Os poemas de Kaváfis foram publicados postumamente, pois ele se recusou a comprometer-se com uma versão impressa comercial¹⁰ até 1933, ano em que morreu de um câncer na laringe.

Kaváfis é reconhecido hoje como um dos poetas mais originais e influentes do seu tempo, embora fosse praticamente desconhecido na Grécia durante seu período de vida. Comparar a sua poesia com a produção literária da Grécia no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX seria completamente irrelevante, devido às diferenças sociais, econômicas e políticas entre Alexandria após a renascença de Muhammed Ali e a Grécia, tentando se recuperar após a Guerra da Independência do Império Otomano. No curso do século XIX, Alexandria – um porto mediterrâneo insignificante no final do século XVIII – foi transformada em uma cidade cosmopolita, perfeitamente comparável ao seu alter-ego mais glorioso, àquela da época helenística sob o reinado da dinastia ptolomaica. O chamado de Muhammed Ali ao ocidente não ficou sem resposta. O fluxo de capital inglês, francês e italiano garantia uma exploração muito lucrativa dos recursos naturais do país. Pelos fins do século XIX as comunidades estrangeiras de Alexandria haviam prosperado além de qualquer expectativa e controlavam o comércio e a política da cidade. O papel dos gregos, comerciantes com tradição, foi instrumental.¹¹ Embora longe de ser a potência

¹⁰ Uma descrição detalhada das técnicas de distribuição de Kaváfis pode ser encontrada em *As edições de Kaváfis*, de Giórgos Savvídís.

¹¹ Um resumo da história da comunidade grega de Alexandria durante o século XIX encontra-se em *Kaváfis e a sua época* de Tsirkas.

financeira predominante na região, a comunidade grega de Alexandria alcançou autonomia econômica e administrativa e uma segurança com a qual a Grécia só poderia sonhar.

O final do século XIX no recém fundado reino da Grécia foi marcado por rivalidades políticas entre partidos totalmente controlados pelas maiores potências européias – em outras palavras Inglaterra, França e Rússia – e pela tentativa frustrada de reerguer a nação que em 1920 culminou com a catástrofe da Ásia Menor – onde o exército grego foi dizimado – e levou a subsequente troca de populações e crise de refugiados entre a Turquia e Grécia. O poeta grego Uránis explicitamente indica a "atmosfera mais urbana" de Alexandria como o centro das letras gregas no período de 1909 a 1918. Independente da validade desse comentário, as preocupações intelectuais eram radicalmente diferentes nos dois centros primários do helenismo moderno. Os poetas da península grega estavam à procura de uma identidade nacional ao mesmo tempo em que os intelectuais de Alexandria abraçavam uma vida cosmopolita. Com pouquíssimas exceções, Atenas rejeitou a maioria dos movimentos europeus do final do século XIX, enquanto Alexandria tinha o ócio para explorá-los e o privilégio de inspirá-los. A península grega estava ferozmente dividida em uma tentativa de padronizar a língua grega moderna, ou sob a forma popular – referida como grego demótico – que refletia melhor o grego falado e que finalmente prevaleceu, ou sob a forma purista – referida como Katharévussa – uma relíquia do grego bizantino, inevitavelmente contaminada pelos 400 anos de ocupação otomana e pela evolução lingüística natural do idioma. Os intelectuais de Alexandria, progressistas se não

revolucionários, rapidamente adotaram o idioma falado nas páginas das revistas literárias Νέα Ζωή e mais tarde Γράμματα.¹²

Consciente dos acontecimentos na Grécia, mas ainda assim essencialmente alexandrino, Kaváfis foi inicialmente influenciado pela gama de movimentos literários do final do século XIX aos quais os críticos se referem geralmente como "simbolismo."¹³ José Paulo Paes lembra aos seus leitores que Kaváfis era um admirador da literatura inglesa e francesa, teve uma educação inglesa, falava grego com um sotaque inglês e era um "descendente" do decadentismo simbolista. Onde a crítica ocidental vê decadência e falta de originalidade¹⁴, a crítica grega vê aprendizado.¹⁵ Contudo, a poesia contemporânea não é a única fonte de inspiração de Kaváfis e nem mesmo é a fonte predominante. O leitor, crítico ou tradutor que pensasse Kaváfis como produto cultural grego ou dos movimentos literários europeus, entra, no mínimo, em uma deriva que empobrece a sua obra. Os poetas da Antologia

¹² Vida Nova e Letras.

¹³ Alguns de seus primeiros poemas devem sua inspiração aos princípios poéticos da Arte pela Arte, a maioria deles foi rejeitada. Exemplos de influências podem ser traçados em "Na Igreja", "Na Loja", etc., poemas que tratam da beleza do ritual e representação. A leitura da predominância de influências simbolistas na obra de Kaváfis feita por Tzuvélis é no mínimo questionável: "Sua poesia atingiu todo o seu potencial sob a influência do Simbolismo, bem como das estéticas de Poe e Baudelaire". De acordo com Malános, amigo pessoal e confidente do poeta: "O único livro sobre estética encontrado em sua biblioteca após sua morte [...] foi *Intentions* de Oscar Wilde".

¹⁴ A maioria dos críticos ocidentais procura demonstrar a influência dos românticos, dos simbolistas franceses e do decadentismo francês e inglês na obra de Kaváfis.

¹⁵ Kaváfis começou a sua carreira poética com traduções e imitações de poesia inglesa, francesa e italiana.

Grega¹⁶ devem ser considerados os ancestrais da inovação formal e temática de Kaváfis, eles dividem com o poeta moderno não somente a cidade, mas também preocupações que estariam além da compreensão e indulgência da Grécia peninsular. Kaváfis celebrou o erotismo homossexual. Sua poesia se tornou gradualmente mais sincera sobre as inclinações sexuais de seus personagens poéticos, especialmente após 1911.¹⁷ Durante este período, muitos julgaram que a natureza da poesia de Kaváfis fosse autobiográfica e que toda a obra do poeta fosse uma tentativa de emancipação das pressões e preconceitos sociais,¹⁸ lendo poemas como "Muros" como representações do isolamento de Kaváfis por causa de sua "perversão".¹⁹ No entanto, focalizar um único aspecto da vida de Kaváfis é uma tarefa um tanto arriscada. O poeta é notório por ter resolvido o problema lingüístico do grego moderno simplesmente por não ter escolhido um lado e usado constantemente várias variantes do idioma para suprir as exigências temáticas e formais de cada poema individualmente. O papel de sua sexualidade em sua escrita é similar ao de sua filosofia lingüística e melhor descrito pelo próprio poeta em seus comentários sobre Ruskin:

¹⁶ Robert Liddell traça a árvore genealógica da poesia de Kaváfis em *Studies in Genius: Cavafy*: "Cavafy is the heir of Callimachus, Apollonius Rhodius, and of the Alexandrian poets of the Greek Anthology – although born out of time, he belongs to them; and he holds a high place among them".

¹⁷ 1911 marca o advento dos anos de maturidade e da escrita dos melhores e mais puros exemplos de sua poesia. (conforme Tsirkas, Dimarás, Saregiánnis, Savvídís e a maioria de seus críticos.)

¹⁸ Especialmente Malános e Lekhonítis.

¹⁹ Pode-se ler nas notas pessoais do poeta publicadas por Savvídís: "Não sei se a perversão faz alguém mais forte. Às vezes acho que sim. Mas certamente é fonte de grandeza".

"Ο ἀληθής καλλιτέχνης μέ ἡρεμίαν ψυχῆς γράφει:

N'as-tu point en fouillant les recoins de ton âme

Un beau vice à tirer comme un sabre au soleil?"

Ὁ ἀληθής καλλιτέχνης δέν ἔχει νά ἐκλέξη, ὡς τόν ἥρωα τοῦ μύθου, μεταξύ Ἀρετῆς καί Κακίας (ἐννοῶ *le Vice*): ἀλλ' ἀμφότεραι θά τόν ὑπηρετήσουν καί θά ἀγαπήσῃ ἀμφοτέρως ἴσα."²⁰

Seja um reflexo direto de sua sexualidade ou simplesmente das práticas helenísticas, o erotismo é uma das principais preocupações temáticas de Kaváfis – de acordo com Dimarás (1992) o poeta "dividiu sua poesia em três categorias: erótica, filosófica e histórica." Também é verdade que as poucas mulheres que Kaváfis criou poeticamente são, em sua maioria, mães, despidas de erotismo.²¹ Contudo, a poesia mais característica de Kaváfis, é o corpus que ele denominou de poesia histórica, ou seja, poemas apresentados em contextos históricos específicos, reais ou imaginários. Os críticos de literatura ainda têm muitas dificuldades ao adotar a categorização do poeta, pois na maioria dos casos, os poemas eróticos e históricos estão interligados. Já a categoria da poesia filosófica é tão ampla por definição que poderia teoricamente abranger toda a sua obra. O que diferencia Kaváfis é um uso mais distinto e seletivo da história. Ele nunca esconde suas fontes, mas também nunca realmente respeita a sua autoridade. Os historiadores têm o privilégio de serem selecionados e a história é tão radicalmente subjetiva como qualquer campo das ciências humanas. Kaváfis estava ciente do potencial criativo da poesia histórica e o usou de forma a maximizar o

²⁰ O verdadeiro artista em paz com sua alma escreve: [...] O verdadeiro artista não tem que escolher, como o herói mítico, entre o Bem e o Mal (quero dizer *le Vice*); mas ambos o servirão e ele amará a ambos igualmente. (apud Tsirkas, *O Kaváfis político*)

²¹ Excetuando-se os primeiros poemas rejeitados.

seu efeito. Tanto na história pessoal, helenística ou bizantina, o poeta priva o momento de sua temporalidade objetiva, recriando no imaginário e reproduzindo o momento em diversas variações. Cada momento no tempo histórico se torna, dessa forma, suscetível ao renascimento e transformação contínua. O tempo torna-se irrelevante e o poeta o mestre de tudo. Embora concorde que o tema da decadência na poesia de Kaváfis não está esgotado, percebo que o foco deste debate está além da dissociação tradicional da forma e conteúdo para a glorificação do primeiro e rejeição do segundo, mesmo sob as formas lingüísticas do grego moderno e sua variante purista. O herói de Kaváfis é um esteta porque experiencia o tempo de forma estética. Avessos às exigências de suas vidas burguesas, cientes do presente intelectual de sua cidade – pelo menos quando comparada ao tempo da biblioteca e do museu – isolados e mal compreendidos, os personagens de Kaváfis devem transcender o tempo e experienciar um passado sobre o qual ele, o Alexandrino, tem reivindicações históricas e geográficas. Ele lembra e vive de forma estética, e tem a sua disposição as artes plásticas, o palco, a cidade de Alexandria e, sobretudo, uma memória imaginária. E é essa memória imaginária que possibilita que Kaváfis se apegue à impossibilidade de elaborar um projeto decadentista ou sua derrota; utilizando-se de variações intermináveis do mesmo ele consegue, com os próprios meios oferecidos por sua fronteira tangente do helenismo, elaborar um projeto obstinado de contínuo lingüístico e literário, conservação e desenvolvimento do que passamos a chamar pan-helenismo.

O projeto de pan-helenismo como um "meridiano central" do contínuo lingüístico e literário grego e a inserção de sua obra neste contínuo através das referências que

constroem a sua linha genealógica e inserem diretamente sua obra no que Casanova (2002) define como literatura ou língua de tradição. Kaváfis era em sua época um dos poucos poetas que ousava usar o poder de sua herança, fato que pode efetivamente ter atraído e capturado a atenção do estrangeiro. Inúmeras são as traduções da obra de Kaváfis, esparsas as traduções dos autores gregos do mesmo período.

3.2 Os poemas

Os 153 poemas que publicou em vida e o poema que deixou pronto para publicação constituem o corpus dos poemas canônicos de Kaváfis. A maioria dos críticos²² coloca o marco divisório de sua obra no ano de 1911²³. Kaváfis publicou artesanalmente duas pequenas coleções temáticas com os poemas que compôs de 1905 a 1915, e de 1916 a 1918. Dois dos poemas escolhidos para análise são anteriores a 1911, *Velas* (1899) e *Esperando os Bárbaros* (1904). A crítica grega²⁴ considera *Velas* o poema de Kaváfis mais conhecido na Grécia, que lhe rendeu o apelido de o poeta das velas, fato também lembrado por Sena²⁵. *Esperando os Bárbaros*, por sua vez, foi recentemente

²² Kontantinos Dimarás, o maior crítico e historiador da literatura grega, e Giórgos Savvídís, o maior pesquisador da obra de Kaváfis, desenvolveram a idéia do marco divisório a partir da rejeição pelo poeta em 1911, de parte de sua obra anterior, notoriamente poemas escrito em variante purista.

²³ A partir de 1911, Kaváfis começa gradualmente a "libertar" seus poemas de vários elementos de versificação tradicional ou "parafernália poética", completando a 'transição' para o verso livre somente no final de sua carreira. A escolha dos 56 primeiros poemas foi feita no intuito de verificar o conhecimento – por parte dos tradutores – de versificação, e especificamente versificação grega, além de imprimir o contraste muito salutar entre as traduções em português e as traduções do 'centro', onde Kaváfis é conhecido como um poeta de verso livre.

²⁴ Savvídís, Dimarás, Saregiánnis et alii.

²⁵ Este poema [...] insignificante [...] tem sido longamente o mais popular na Grécia. (2001)

divulgado na mídia brasileira como um dos melhores poemas do século XX. Os dois outros poemas, um poema fanariota e um epitáfio, são de 1917, e foram escolhidos por sua representatividade no conjunto do cânone. Dentre os 154 poemas canônicos, Kaváfis compôs 18 poemas fanariotas e 12 epitáfios.

3.2.1 Da tradução de Jorge de Sena

O primeiro livro com traduções de poemas de Kaváfis em língua portuguesa circulou em 1970 e traz a assinatura do poeta, crítico, tradutor e escritor Jorge de Sena, que já se ocupava da tradução de poemas há uma década. O volume, 90 e mais quatro poemas contém introdução, comentários e notas do tradutor. Personalidade um tanto polêmica, Jorge de Sena é muito contraditório ao falar sobre suas traduções, e ao crítico que desconhece grego ficaria muito difícil determinar a partir de que texto Sena traduziu. Em nota de abertura ao volume, Sena informa que:

"as traduções apoiam-se nas de Mavrogordato e Dalven (em inglês), nas de Papoutsakis, Griva e Marguerite Yourcenar (em francês), nas de Steinen (em alemão), nas de Pontani (em italiano), todas cotejadas entre si e com o original grego da edição de Atenas 1952." (SENA, 2003)

E em um artigo para o Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, em 28 de junho de 1962:

"Apliquei-me à tradução para o português dos seus poemas, e guardo como das melhores recordações da minha vida literária o convívio e a correspondência com aquele velhinho infatigável e extravagante, o dr. Mavrogordato, a quem fiquei devendo esclarecimentos, correções, verificações, e as fotografias inéditas de Cavafy que possuo. **Feitas pelo texto de Mavrogordato**, [grifo meu] ignorante que sou de qualquer grego antigo ou moderno (para lá daquelas palavrinhas que o estudo da filosofia

nos obriga a saber), as minhas traduções foram, com o auxílio dele, conferidas pelos originais, esses originais escritos numa língua viva para Cavafy, mas estranha mesmo para os gregos modernos, cuja crítica nunca abundou em reconhecer àquele vagabundo (que o era) de Alexandria, grandeza comparável à clamorosamente oferecida a 'modernos' como Seferis ou Palamas."

Restaria averiguar se Mavrogordato sabia português, ou se Sena retraduziu sua tradução para o inglês, para que fosse cotejada com os originais gregos. A hipótese do cotejo com os originais é muito remota, e pode ter sido eventualmente possível com a edição bilíngüe de Pontani, mas o crítico facilmente identificará o texto de partida de Sena nas traduções de Mavrogordato que com "as tentativas de dar equivalentes estilísticos, e a imprecisão de alguns passos, são por vezes infelizes." (SENA, 2003).

3.2.2 Da tradução de Théon Spanúdis

Devemos a um grego a primeira tradução "brasileira" de Kaváfis. Théon Spanúdis, psicanalista, poeta, colecionador e crítico de arte grego, viveu parte de sua vida na Áustria e chegou a Salvador em 1958. "Filiado" ao concretismo tentou desenvolver o que chama de "poesia cinética"; sua experiência em tradução não é limitada aos 77 poemas de Kaváfis que traduziu e publicou pela editora Kosmos em 1978, mas também a sua própria obra literária, publicada em grego pela editora Íkaros, de Atenas. Sua obra poética é catalogada no Brasil como literatura brasileira, e na Áustria como literatura austríaca. Seus 77 poemas de Konstantinos Kaváfis passaram quase que despercebidos, tal qual um OVNI, no cenário literário brasileiro, talvez pela aparente dificuldade de fluência do seu português, mas além de ser uma tradução genuinamente direta do grego, sem "pudores ridículos" consegue manter-lhe a

fonética nas transliterações dos topônimos e antropônimos gregos, o palpar rítmico, a atmosfera, em detrimento de uma tradução erudita, fria e exata, como bem o define. (KAVÁFIS, 1978).

3.2.3 Da tradução de José Paulo Paes

Em 1982, pela Nova Fronteira, Rio, surge o volume *Konstantinos Kaváfis: Poemas*, uma coletânea de 74 poemas "selecionados, anotados, e traduzidos diretamente do grego" por José Paulo Paes, enriquecidos de um estudo crítico. Em *Poesia Moderna da Grécia*, Paes apresenta tradução de mais 15 poemas, novamente com seleção, tradução direta do grego, prefácios, textos críticos e notas de sua autoria. Não se pretende aqui questionar a validade de uma tradução mediada, pois como podemos averiguar no exemplo de Jorge de Sena, é uma empreitada que dá frutos. No mesmo espírito contraditório de Jorge de Sena, Paes afirma ter realizado uma tradução direta, e no mesmo texto informa que se apoiou nas traduções de Pontani e Yourcenar. A seleção de poemas traduzida por Paes também se assemelha muito com as de Spanúdis e Sena (não citados em momento algum), o que não é de chamar muito atenção em um cânone restrito a 154 poemas. Nos seus dois volumes, bem como no volume traduzido de Seféris e da *Antologia Palatina*, Paes começa o seu texto desculpando-se pelos seus conhecimentos precários do idioma grego, e no caso dos poemas de Kaváfis afirma ter usado para fins de "orientação" as traduções francesas de Yourcenar e Dimaras e italiana de Pontani, sempre preferindo debater-se com o grego original. (KAVÁFIS, 1982). A identificação da mediação é mais difícil no texto de Paes, pois é possível perceber a possibilidade de "enfrentamento" com o texto grego.

No entanto, estrofes de poemas omitidas, versos omitidos, coincidem com os omitidos por Pontani, ou por Yourcenar (que verteu os poemas em prosa); a escolha do léxico, as soluções de passagens difíceis também podem encontradas em Pontani e Yourcenar. Quando não as encontramos lá, e percebemos que o poeta realmente ousou "debater-se" com o original grego, ele muitas vezes falhou. O texto grego usado por Paes é o da edição bilíngüe de Pontani, que já contém a maioria dos erros que foram vertidos para o italiano e por essa via ao português. As notas de Paes são basicamente a tradução das notas de Yourcenar, eliminando as referências desta, e acrescentando ora informações de Pontani ora dos "dicionários e enciclopédias" que afirma ter consultado. Paes admite que sua "leitura" ou estudo crítico é muito parecido com o de Yourcenar, mas afirma só ter lido o estudo de Yourcenar depois de já redigido o seu estudo. É estranho o fato de Paes admitir ter tido seu primeiro contato com a poesia de Kaváfis em 1964 em francês, na tradução de Yourcenar e Dimaras de 1958 prefaciada por sua renomada apresentação crítica de *Constantine Cavafy*. (KAVÁFIS, 1982). Poder-se-ia perguntar qual a utilidade de atribuir-se na capa e nas primeiras páginas de um volume traduzido uma competência que não se tem, para contradizer-se nas entrelinhas de seu texto, camuflando a verdadeira fonte de seu trabalho. A explicação mais plausível me parece ser o fato de Paes agregar "valor" ao seu trabalho frente ao público e crítica e conseqüentemente conseguindo "poder" para estabelecer um cânone poético grego no Brasil com sua edição de 1986, ou colher mais prestígio ou admiração a sua função de polítradutor ou a sua pessoa. Digna de citação é a descrição que faz do idioma, que desencorajaria qualquer um tentado a aprendê-lo:

[...] a poesia de Kaváfis foi toda ela escrita em neogrego, o grego coloquial de nossos dias, herdeiro direto da *koiné* ou língua comum [...] do Medievo [...] mantida em estado de hibernação [...] ressurgiu como língua oficial do país [...] No mesmo neogrego, aliás – a despeito dos esforços partidários do *katharevousa*, variante purista entroncada na tradição do grego clássico, de Homero a Plutarco, e inimiga ferrenha dos estrangeirismos tanto quanto da simplificação gramatical – foi escrito o que de mais significativo produziu a literatura grega moderna [...] Esse caráter dúplice do neogrego [...] encontra em Kaváfis sua mais bem lograda utilização [...] ao lado do pendor arcaizante. (KAVÁFIS, 1982)

O extenso relato lingüístico, que abrange quase toda a história do idioma grego, além de iniciar o leitor brasileiro no "problema" lingüístico de Kaváfis, deixa entender que a quem aventurar-se à tarefa ciclópica de tradução do poeta, não será suficiente o conhecimento de grego. Deverá saber também, neogrego, demótico, *katharévousa*, *koiné*, clássico, arcaizante, o que torna quem realizou tal tarefa quase um Hércules. O que Paes não menciona é que todas as variantes arroladas são mutuamente inteligíveis e não apresentam dificuldades para o tradutor que souber "apenas" grego.

3.2.4 Da tradução de Magalhães e Pratsinis

Em 1994 surge nova tradução portuguesa a quatro mãos de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, que traz uma seleção de 55 poemas e 8 textos em prosa. Trata-se de uma tradução direta, e da primeira a apresentar os poemas em edição bilíngüe. Mencionam os trabalhos de Sena, Pontani, Paes, Keeley, entre outros, e pretende complementar a tradução anterior de Jorge de Sena, dando preferência aos poemas não traduzidos por este.

3.2.5 Da tradução realizada para este projeto

O projeto de tradução desenvolveu-se em uma primeira etapa com o estudo intensivo da obra de Kaváfis e da crítica literária que dela se ocupa. A sugestão das normas estipuladas por Toury surgiu como um primeiro guia de direcionamento ao projeto que se ambicionava realizar. Foram determinadas normas operacionais e possíveis idiossincrasias. A proposta projetava o impossível, ou seja, dar conta de todas as nuances do texto de Kaváfis, o seu sentido, sua letra. O projeto também ambicionou criar em português, todas as formas usadas por Kaváfis em grego, formas estas que remetem à antigüidade clássica, aos períodos helenístico e bizantino, ao período otomano, e à modernidade grega. A exceção das formas da antigüidade, as formas restantes são desconhecidas na literatura ocidental, e não haviam sido criadas nas outras traduções. As formas da antigüidade apresentaram dificuldades extremas, por estarem 'contaminadas' por séculos de traduções latinas, e séculos de traduções de 'helenistas' da escola de Erasmus de Roterdã. De modo que para alcançar o idioma grego se impunham duas barreiras quase que intransponíveis, a da tradição helenística de Erasmus, e a da tradição latina, que nortearam as demais traduções ao português de Kaváfis²⁶, impondo à poesia grega moderna [mesmo em tradução direta] uma passagem obrigatória pela antigüidade, através dessas duas barreiras. O projeto de tradução tentou ignorar ao máximo essas barreiras, buscando as formas dentro da tradição literária grega, e só não obteve êxito total, pela influência e força em nossa

²⁶ Salvo a de Spanúdis.

tradição e cultura do que Sena, no longo poema *Em Creta com o Minotauro*, chamou carinhosamente de "essa merda douda que nos cobre há séculos".

A tradução realizada a partir de 2003 não fez seleção, mas foi traduzindo um por um os poemas do cânone de Kaváfis, por ordem cronológica, diretamente do grego. A edição bilíngüe publicada pela Nefelibata (2003) traz os poemas de 1894 a 1914, e a edição on-line, publicada também em 2003 conta os poemas de 1915 a 1918. Evidentemente cotejamos nosso trabalho com todas as traduções em português mencionadas, em espanhol de Miguel Castillo Didier, em inglês de Keeley e Sherrard, em francês de Yourcenar e em russo, de Sonia Ilinskaya.

3.3 Análise dos poemas traduzidos

Após o cisma do Império Romano em ocidental e oriental e o subsequente cisma das igrejas, o ocidente perdeu gradativamente o contato com o oriente helenizado, que se desenvolveu durante mais de mil anos até a queda de Constantinopla, que trouxe um período de mais de quatrocentos anos de dominação otomana. Não é de se estranhar portanto, que após o ressurgimento da Grécia como nação independente, os tradutores de literatura grega não reconhecessem mais as formas de versificação utilizadas pelos poetas gregos em seu contínuo histórico-cultural. As únicas formas que conheciam, eram aquelas da antigüidade clássica, irreconhecíveis agora, após mil e quatrocentos anos de desenvolvimento artístico-cultural.

3.3.1 Os versos do farol: a poesia fanariota de Kaváfis em tradução

O idioma grego, e também a versificação tradicional, passaram neste período, por uma mudança que substituiu gradualmente o sistema de pés que contava a alternância de sílabas longas e curtas por um sistema puramente silábico-acental. Assim, a evolução natural dos trímetros tradicionais nos trouxe o dodecassílabo, dos hexâmetros de Homero o deca-heptassílabo, dos alexandrinos o hendecassílabo e sucessivamente até o surgimento da primeira forma puramente bizantina, com raízes na canção popular grega do medievo, o decapentassílabo, ou verso civil. O verso civil apresenta-se em dísticos rimados, podendo também ser apresentado com uma cesura visual, um espaço de tamanho constante, que separa o verso em dois hemistíquios, um de oito e um de sete sílabas.

Quando José Paulo Paes apresenta sua tradução de parte dos poemas de Kaváfis em 1982²⁷, apresenta também o decapentassílabo, ou verso civil, a que chama 'verso político' em seu estudo crítico, utilizando-se como exemplo, de sua tradução do poema "Flores brancas e belas como tão bem convinha". Porém dois detalhes chamam a atenção: a tradução de que Paes se utiliza para exemplificar o verso civil não foi escrita em decapentassílabos, e Kaváfis só escreveu um poema, com metro similar ao verso civil, poema que traz o título "Jura".

Continuando sua explanação sobre o 'verso político', José Paulo Paes chama a atenção sobre o poema "Na Itália, à beira-mar", cujo metro, não seria o decapentassílabo, mas "uma espécie de Alexandrino", partido em dois hemistíquios, com uma "rima embutida" ao final de cada hemistíquio. Mais detalhes que chamariam a atenção: o verso Alexandrino grego não é tradicionalmente partido, não ostenta rima e seu metro é o hendecassílabo.

Kaváfis escreveu uma série de poemas que se utilizam de uma idiomorfia métrica e ótica, mas, Sena, Spanúdis, Paes e Magalhães Pratsinis parecem não reconhecer essa idiomorfia, derivada do que a literatura grega denomina como versificação fanariota.

Durante a ocupação otomana, o bairro do Fanári [farol], que abriga o patriarcado ecumênico grego-ortodoxo em Istambul, viu nascer uma nova 'aristocracia' grega, que trabalhava para o governo do sultão, do qual recebia favores, os chamados Fanariotas. Dentro da hierarquia do império otomano, os fanariotas ascenderam

²⁷ KAVÁFIS, K. *Poemas*. Tradução: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. pg. 30-34.

rapidamente, recebendo em troca por sua fidelidade ao sultão, privilégios como isenção de impostos comerciais, sendo até mesmo escolhidos como governantes das províncias otomanas do Danúbio [Romênia] e da Romélia [Bulgária]. De 1750 até a declaração unilateral da independência grega em 1821, os Fanariotas – que ao contrário da população grega em geral, tinham o privilégio da educação nas escolas mantidas pelo patriarcado ecumênico – desenvolveram uma 'escola' artística e literária característica, que marcou as artes e a literatura da Romênia, Bulgária e Grécia.

A poesia característica do que se dominou versificação ou poesia fanariota, compreendia basicamente dísticos hexassílabos rimados. Esses dísticos eram apresentados tradicionalmente estrofados, em sequência, ou – como já era de costume desde o século X, e até mesmo com o verso civil – lado a lado, com um espaço constante entre os versos, que eram chamados versos acasalados. Tal forma de apresentação talvez tenha muito mais a dizer a quem vive nas margens do Bósforo, onde Europa e Ásia são separadas por um estreito canal, e talvez também por isso, tenha sido a forma preferida de apresentação não só da poesia fanariota, mas também do verso civil e da poesia que foi escrita em Constantinopla, de forma geral.

Kaváfis descende de uma família fanariota. José Paulo Paes informa que os pais de Kaváfis moraram no Fanári, e atribui o P. medial do sobrenome do poeta a sua mãe, Haríklia Fotiádis²⁸. O P. medial do sobrenome de Kaváfis é um patronímico, e corresponde ao nome de seu pai, no caso genitivo, Pétru, da mesma maneira que se formam os patronímicos russos. Kaváfis nutria um grande orgulho pela origem

²⁸ KAVÁFIS, K. *Poemas*. Tradução: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. pg. 13.

fanariota de sua mãe, e, no início de sua carreira literária, assinava seus poemas com um F. medial, para lembrar o gênero Fotiádis, e sua origem fanariota.

Entre 1915 e 1929, Kaváfis escreveu 18 poemas que remetem à poesia fanariota. Sua escrita, nesta época, já estava bem mais liberta dos elementos tradicionais de versificação, mas mesmo assim, todos os 18 poemas apresentam uma idiomorfia métrica e ótica, além de rimas ocasionais. Todos²⁹ escritos em hexassílabos ou heptassílabos, separados pelo Bósforo imaginário. Cada 'casal' de versos podendo ter ao todo 12, 13 ou 14 sílabas. O poema 'Jura' constitui dupla exceção e um caso único; cada casal de versos é apresentado em heptassílabos e octassílabos subseqüentes [um verso civil ao contrário], até o oitavo verso, quando um decatrisílabo e um hendecassílabo fecham o poema.

O poema EN TΩ MHNI AΘYP, escrito em 1917, pertence a esse conjunto que apresenta a mesma estrutura. Com três traduções em português³⁰, apresenta variadas abordagens e resultados, dos quais, talvez a mais interessante para análise seja a de Magalhães e Pratsinis. A métrica fanariota tradicional de seis sílabas tolera uma sétima sílaba em Kaváfis, e os versos são apresentados em pares, acasalados. O poema de 22 versos não possui divisão de estrofes. As rimas finais seguem o seguinte esquema: A (vs. 1 & 15); B (vs. 2 & 12) C (vs. 5 & 21) e D (vs. 6, 10, 20 & 22). Os versos 5 & 6 se repetem totalmente nos versos 21 & 22, fazendo jus à reverberação ou refrão, característico na poesia grega desde Homero, e muito utilizada por Kaváfis.

²⁹ à exceção de "Jura".

³⁰ de Spanúdis, Magalhães & Pratsinis, Sulis & Jolkesky & Nicolacópulos

ΕΝ ΤΩ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ

Μὲ δυσκολία διαβάζω στήν πέτρα τήν ἀρχαία.
 «Κύ[ρι]ε Ἰησοῦ Χριστέ». Ἕνα «Ψυ[χ]ήν» διακρίνω.
 «Ἐν τῷ μηνί] Ἀθύρ» «Ὁ Λεύκιος] ἐ[κοιμ]ήθη».
 Στὴ μνεία τῆς ἡλικίας «Ἐβί[ωσ]εν ἐτών»,
 τὸ Κάππα Ζήτα δείχνει ποὺ νέος ἐκοιμήθη.
 Μὲς στὰ φθαρμένα βλέπω «Αὐτό[ν]... Ἀλεξανδρέα».
 Μετὰ ἔχει τρεῖς γραμμὲς πολὺ ἀκρωτηριασμένες·
 μὰ κάτι λέξεις βγάζω – σὰν «δ[ά]κρυα ἡμῶν», «ὀδύνην»,
 κατόπιν πάλι «δάκρυα», καὶ «[ῆμ]ῖν τοῖς [φ]ίλοις πένθος».
 Μὲ φαίνεται ποὺ ὁ Λεύκιος μέγας θ' ἀγαπήθη.
 Ἐν τῷ μηνί Ἀθύρ ὁ Λεύκιος ἐκοιμήθη.

Magalhães e Pratsinis apresentam a seguinte tradução do poema:

MENSE ATHYR

Com dificuldade leio na antiga pedra.
 "Do[mi]ne Jesu Christe". Um "An[i]mam" distingo.
 "Men[se] Athyr" "Leuciu[s] caiu a[dorme]cido".
 No memento da idade "Vi[xi]t annos",
 dois X, o V, dois I mostram que novo caiu adormecido.
 Dentre o desgaste vejo "Eunde[m]...Alexandrinum".
 Depois há três linhas muito mutiladas;
 mas algumas palavras apanho – como "[a]chrimae nostrae", "consternatio"
 logo de novo "lachrimae", e "[no]bis [a]micis luctus".
 A mim parece quem Leucius grandemente seria querido.
 Mense Athyr Leucius caiu adormecido.

Partindo de uma análise da forma do poema e da tradução podemos perceber que apesar da apresentação gráfica ser condizente com a versificação fanariota, a métrica dos versos não foi mantida. Sobre a métrica de Kaváfis os tradutores afirmam o seguinte:

"Embora a métrica do grego moderno seja diferente do silabismo das línguas novilatinas, procurámos manter paralelismos de quantidade e de ritmo da língua com os escassos casos em que elementos métricos (pés) ocorriam – ainda que sempre no interior de poemas globalmente não preocupados com qualquer isometrismo, sobretudo nos poemas de verso dividido."

Magalhães & Pratsinis – da mesma forma que Paes – crêem, portanto, que estão trabalhando com uma espécie de verso dividido, e não com versos acasalados. Outrossim, a métrica do grego moderno é similar ao silabismo das línguas neolatinas. O sistema de pés, que alternava sílabas longas e breves, foi substituído gradualmente pelo sistema sílabico-acental, alternando sílabas tônicas e átonas, desde o fim da época helenística e durante o medievo. Por fim, Kaváfis parece não estar realmente preocupado em fechar o metro de todos os seus poemas, mas "sobretudo nos poemas de verso dividido", a métrica proposta é sempre mantida. Ademais Kaváfis mantém vários esquemas métricos formais em quase toda sua produção poética. Convém lembrar também que todos os poemas fanariotas foram escritos no período "maduro" de Kaváfis, e talvez isso possa reforçar a idéia de que seu esquema métrico deva ser respeitado. Os tradutores parecem estar querendo se livrar do esforço de respeitar o metro do original, afirmando ser o idioma grego diferente do que é, e insinuando um esforço por manter paralelismos, que em sua *de facto* produção não são mantidos.

A pontuação original também não foi completamente mantida, acarretando pequenas deformações de ritmo, embora os tradutores afirmem que: "a pontuação, mesmo quando pareça estranha ao leitor, é sempre a pontuação de Kavafis". (1994)

Quanto à rima, o único esquema que foi o esquema D, dos versos 6, 10, 20 & 22.

É necessário lembrar novamente que Magalhães & Pratsinis estão trabalhando com a idéia de verso dividido. Afirmam eles em seus critérios de tradução: "mantivemos **todas** as rimas finais e o maior número possível de rimas interiores ou aliterações". [grifo meu] Bem, ao não manter o esquema B, dos versos 2 & 12, Magalhães & Pratsinis não mantiveram – neste poema, como também em muitos outros – todas as rimas que eles consideram como finais, e nenhum dos esquemas das rimas que consideram como "interiores".

O que parece chamar mais a atenção, porém, é o fato de parte do poema estar traduzido em latim. Justificando sua escolha, Magalhães e Pratsinis informam ao leitor que:

"Traduzimos para o latim todas as frases entre aspas por se tratar, no poema, de frases em grego helenístico (embora este seja compreensível para um grego moderno). Excepto o verso 'Leucius caiu adormecido', porque aparece tanto entre aspas no v. 3 como sem aspas no último verso: uma vez que é quase idêntico em grego moderno e em grego daquele período".

Arnd (1990), Friar (1978) e Ricks (1993) informam sobre um suposto problema do idioma poético de Kaváfis, que seria o uso simultâneo de várias variantes do grego. (O assunto também é abordado por Paes, em seu estudo crítico). Informam que o "problema" do idioma de Kaváfis gerou diferentes abordagens em tradução: traduções que tentaram de alguma forma imprimir uma diferenciação alternando linguagem coloquial com uma variante mais "erudita", e traduções que optaram por enfatizar somente o coloquial do idioma de Kaváfis. Magalhães e Pratsinis apresentam talvez a opção mais radical, traduzindo um

poema em dois idiomas distintos. Porém, isso ocorre somente neste poema, e podemos supor com certo grau de exatidão, que a opção se deve ao fato do protagonista do poema estar lendo fragmentos de uma lápide da antigüidade. Kaváfis não está citando especificamente nenhum outro texto antigo, e sim, apresentando a imagem de alguém, frente a um túmulo parcialmente destruído, compondo fragmentos de uma história. Devemos averiguar portanto se a opção de Magalhães e Pratsinis tem também sustentação histórica, se considerarmos condizente, que o grego moderno de Kaváfis está para o grego helenístico, assim como o português está para o latim. Isso nos traz problemas quanto à tradução de poemas em que Kaváfis cita Homero ou Heródoto, porém, no contexto cênico e performático do poema, pode-se afirmar que a opção dos tradutores é muito interessante. A menção à deusa egípcia do amor e dos mortos (Athýr) remete o leitor ao Egito, em um período que apresenta simultaneamente o cristianismo e paganismo, sem esclarecer nenhuma "preferência". Kaváfis evita neste poema a tensão que ele freqüentemente cria ao tomar partido, em poemas considerados pios, e pagãos. Sabemos, enfim, que o Egito esteve sob dominação romana, o que pode nos levar a dizer que a opção dos tradutores é histórica e culturalmente possível. E a tradução de fato apresenta uma latinização dos elementos gregos. Essa latinização está muito explícita no verso 9, onde o texto de Kaváfis diz: "o Kappa Zeta mostra". A combinação das letras gregas Kappa e Zeta, corresponde, no sistema numérico grego, ao número vinte e sete. A tradução "dois X, o V, dois I mostram" prova ser, portanto, uma tradução cultural, que, segundo os critérios de análise estabelecidos por Berman pode representar

vários tipos de deformação da letra original. Ao optar pela manutenção da superposição lingüística, os tradutores inevitavelmente provocam (neste verso, especificamente) uma espécie de clarificação, destruição do ritmo e uma destruição do recurso alfanumérico válido tanto para o grego helenístico como para o grego moderno. Além disso, os próprios tradutores admitem, a superposição lingüística apresentada não é equivalente em nível de compreensão para o leitor de língua portuguesa. Enquanto o leitor grego pode facilmente compreender o texto de Kaváfis, e não só lingüisticamente, mas também percebê-lo como o "seu" idioma, leitores da tradução portuguesa podem encontrar dificuldades de compreensão do texto em latim, e de forma geral compreendem que latim não é português. Qualquer opção, porém, por uma forma antiga de português não corresponderia à situação histórico-geográfica da cena apresentada.

As demais traduções do poema, ao assumirem a completa aniquilação da superposição lingüística, vislumbram a possibilidade de manterem outros aspectos da letra do original, como a rima e ritmo. Porém incorrem invariavelmente em diferentes graus de deformação da letra original. Destarte as três traduções se completam, ao apresentarem – em conjunto – múltiplas facetas do texto protótipo.

3.3.2 Epitáfios

Kaváfis escreveu doze poemas em forma de epitáfio, dos quais ΙΑΣΗ ΤΑΦΟΣ é o único a manter as características da fórmula clássica de epitáfios. Na Grécia antiga, o epitáfio era uma prática tão popular que acabou desenvolvendo convenções próprias, segundo as quais eram escritos e reconhecidos por todos. Conhecimento prévio sobre a natureza do epitáfio é um pré-requisito básico para a compreensão do poema e suas traduções analisadas a seguir.

O epitáfio na Grécia antiga era um poema em geral curto, destinado a honrar pessoas famosas ou eventos de importância histórica. O autor geralmente usava a primeira pessoa narrativa (singular ou plural, dependendo do caso específico). O epitáfio era formado por um monólogo da pessoa morta; uma espécie de auto-obituário póstumo, exaltando as virtudes das pessoas envolvidas na situação. O início constituía-se da constatação: "Jazo aqui," seguida do nome da pessoa, e também de uma interpelação ao viajante. Epitáfios, portanto, exigiam familiarização com as convenções dominantes de um gênero que se tornou tão importante como o teatro ou retórica.

Epitáfios eram breves e concisos, expressando muito com pouco. Concisão verbal e exatidão eram, portanto, as virtudes da linguagem utilizada. Os autores dos dísticos (o tamanho ideal era de duas linhas) também usavam o epitáfio como um instrumento de alcance ideológico, explorando suas implicações à hierarquia social, baseados em contrastes entre o "grande" e "pequeno". Destarte a extensão dos epitáfios era curta, mas os conceitos expressados eram elevados e importantes.

Kaváfis escreveu uma série de epitáfios no seu cânone. Todos os poemas que pertencem a esta categoria adquirem uma camada extra de especificidade cultural (de

acordo com as normas da cultura antiga, e também com a percepção delas pela cultura de Kaváfis). Isso torna sua recepção um pouco mais difícil para leitores que não estão habituados com sua função ou forma de apresentação original.

O epitáfio ΙΑΣΗ ΤΑΦΟΣ, escrito em 1917, apresenta o seguinte:

ΙΑΣΗ ΤΑΦΟΣ

Κεῖμαι ὁ Ἰασῆς ἐνταῦθα. Τῆς μεγάλης ταύτης πόλεως
ὁ ἔφηβος ὁ φημισμένος γιὰ ἐμορφιά.
Μ' ἐθαύμασαν βαθεῖς σοφοί· κ' ἐπίσης ὁ ἐπιπόλαιος,
ὁ ἀπλοῦς λαός. Καὶ χαίρομουν ἴσα καὶ γιὰ

τὰ δύο. Μὰ ἀπ' τὸ πολὺ νὰ μ' ἔχει ὁ κόσμος Νάρκισσο κ' Ἑρμῇ,
ἢ καταχρήσεις μ' ἔφθειραν, μ' ἐσκότωσαν. Διαβάτη,
ἂν εἴσαι Ἀλεξανδρεύς, δὲν θὰ ἐπικρίνεις. Ξέρεις τὴν ὁρμὴ
τοῦ βίου μας· τί θέρμην ἔχει· τί ἡδονὴ ὑπερτάτη.

A disposição ótica é de duas estrofes, cada uma de dois dísticos, separadas por um violento enjambement nos versos 4 e 5. O esquema de rimas se apresenta como ABAB, CDCD. O título e o início do primeiro verso já caracterizam o gênero: "Túmulo de Iassis", "Jazo aqui, Iassis"; e ao final do verso seis ocorre a interpelação ao viajante.

Há quatro versões do poema disponíveis em português, a de Spanúdis, Paes, Magalhães & Pratsinis, Sulis & Jolkesky & Nicolacópulos. Centramos a análise na tradução apresentada por José Paulo Paes, em comparação com o original grego e com as demais traduções disponíveis.

A tradução de Paes traz o seguinte:

TUMBA DE IASIS

lasis aqui jaz. Esta grande cidade não tem
efebo por sua beleza mais renomado.
Admiravam-me os sábios; e os frívolos também,
os simples. A mim me davam igual agrado

os dois. Mas como Hermes ou Narciso me haviam sempre
[de supor,
os excessos gastaram-me, mataram-me. Viandante,
se és alexandrino, não hás de censurar. Conheces o ardor
de nossa vida: que febre, que luxúria inebriante.

A disposição ótica do poema foi mantida, bem como o esquema original de rimas. Porém, a fórmula do epitáfio está ligeiramente modificada. A inscrição "Iasis aqui jaz" é apresentada segunda a tradição da cultura alvo, e a narrativa continua de forma impessoal até o final do segundo verso. Isso acarreta uma deformação da convenção original, que pede a narrativa em primeira pessoa. O mesmo ocorre parcialmente com a versão de Spanúdis. Magalhães e Pratsinis procuram fugir a isso utilizando o verbo "repousar". Mantêm a primeira pessoa, e para isso deformam a fórmula original. A interpelação ao final do sexto verso, bem como o enjambement entre os versos 4 e 5 não apresentam problemas aparentes.

Pode-se encontrar também uma deformação parcial dos recursos significantes subjacentes no encadeamento de contrastes característicos do gênero original, causando também – por omissão – um empobrecimento qualitativo e quantitativo, aparentemente para manter um esquema rítmico que não é muito bem definido no poema original.

A omissão ocorre entre os versos 3 e 4, onde o original traz: "sábios profundos; e também o superficial,/o simples povo." O que não parece ser, a priori, uma omissão significativa, torna-se tal, quando consideramos que Kaváfis escreve seu texto de acordo com convenções pré-estabelecidas. O contraste profundo – superficial, portanto, nos remete à especificidade cultural em questão, que é reconhecida pelo poeta, quando este faz jus ao alcance ideológico do epitáfio, explorando elementos de hierarquia social.

No caso específico da tradução de Paes, a equivalência com o epitáfio grego é parcial, reconhecível apenas pela manutenção da interpelação do sexto verso. Os elementos de rima e metro que o poema original apresenta, não remetem ao gênero específico e sim aos recursos poéticos utilizados por Kaváfis.

Novamente, para vislumbrarmos vários aspectos do poema original – não necessariamente todos – faz-se útil a leitura das várias versões disponíveis em português, pois que cada qual, no encadeamento de suas escolhas e prioridades, enfatiza e mantém aspectos diferentes da letra do original.

3.3.3 Diálogo interior

Em 1904 Kaváfis compôs o que SAVVÍDIS, (1999) considera um diálogo interior pseudo-histórico de cenário fantástico. ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ, seguramente um de seus poemas mais conhecidos e discutidos, foi apontado como um dos melhores poemas do século XX. O poema foi primeiramente apresentado no Brasil por Jorge de Sena, em uma tradução levemente romanizada. Seguindo o mesmo viés, a crítica de Carpeaux e Antonio Candido aponta na peça de Kaváfis uma 'realidade' romana à espera dos bárbaros germânicos. Em 1984 Haroldo de Campos apresenta sua tradução do poema, comentada no artigo *Kaváfis: Melopéia e Logopéia*, que se escolhe aqui para analisar juntamente ao original grego e a outras traduções em português, por intencionalmente visar "grecizar o português, estranhando-o ao influxo do idioma de Kaváfis" (CAMPOS, 1984).

O poema original traz o seguinte:

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ

– Τί περιμένουμε στην ἀγορά συναθροισμένοι;

Εἶναι οἱ βάρβαροι νὰ φθάσουν σήμερα.

– Γιατί μέσα στην Σύγκλητο μιὰ τέτοια ἀπραξία;

Τί κάθοντ' οἱ Συγκλητικοὶ καὶ δὲν νομοθετοῦνε;

Γιατὶ οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερα.

Τί νόμους πιά θὰ κάμουν οἱ Συγκλητικοί;

Οἱ βάρβαροι σὰν ἔλθουν θὰ νομοθετήσουν.

– Γιατὶ ὁ αὐτοκράτωρ μας τόσο πρωῒ σηκώθη,

καὶ κάθεσαι στῆς πόλεως τὴν πιὸ μεγάλη πύλη

στὸν θρόνο ἐπάνω, ἐπίσημος, φορῶντας τὴν κορῶνα;

Γιατί οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερα.
Κι ὁ αὐτοκράτωρ περιμένει νὰ δεχθεῖ
τὸν ἀρχηγό τους. Μάλιστα ἐτοίμασε
γὰ νὰ τὸν δώσει μιὰ περγαμνὴ. Ἐκεῖ
τὸν ἔγραψε τίτλους πολλοὺς κι ὀνόματα.

– Γιατί οἱ δύο μας ὑπατοὶ κ' οἱ πραιότερες ἐβγήκαν
σήμερα μὲ τὲς κόκκινες, τὲς κεντημένες τόγες·
γιατί βραχιόλια φόρεσαν μὲ τόσους ἀμεθύστους,
καὶ δαχτυλίδια μὲ λαμπρά, γυαλιστερά σμαράγδια·
γιατί νὰ πιάσουν σήμερα πολῦτιμα μπαστούνια
μ' ἀσήμια καὶ μαλάματα ἔκτακτα σκαλιγμένα;

Γιατί οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερα·
καὶ τέτοια πράγματα θαμπώνουν τοὺς βαρβάρους.

– Γιατί κ' οἱ ἄξιοι ρήτορες δὲν ἔρχονται σὰν πάντα
νὰ βγάλουνε τοὺς λόγους τους, νὰ ποῦνε τὰ δικά τους;

Γιατί οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερα·
κι αὐτοὶ βαρυοῦντ' εὐφράδειες καὶ δημηγορίες.

– Γιατί ν' ἀρχίσει μονομιᾶς αὐτὴ ἡ ἀνησυχία
κ' ἡ σύγχυσις. (Τὰ πρόσωπα τί σοβαρὰ ποὺ ἐγίναν).
Γιατί ἀδειάζουν γρήγορα οἱ δρόμοι κ' ἡ πλατέες,
κι ὅλοι γυρνοῦν στὰ σπίτια τους πολὺ συλλογισμένοι;

Γιατί ἐνύχτωσε κ' οἱ βάρβαροι δὲν ἦλθαν.
Καὶ μερικοὶ ἔφθασαν ἀπ' τὰ σύνορα,
καὶ εἶπανε πῶς βάρβαροι πιά δὲν ὑπάρχουν.

Καὶ τώρα τί θὰ γένουμε χωρίς βαρβάρους.
Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ἦσαν μιὰ κάποια λύσις.

[14, 1904]

O poema traz algumas peculiaridades formais. Está dividido em duas partes desiguais, a primeira do verso 1 ao 34 e a segunda, formada pelos versos 35 e 36. Todas as perguntas da primeira parte (vs. 1, 3-4, 8-10, 16-21, 24-25, 28-31) são decapentassílabos, enquanto as respostas respectivas variam entre hendecassílabos e decatrissílabos (principalmente os versos finais 7, 23, 27, 34). O dístico que fecha o poema na segunda parte é de decatrissílabos, e os versos 2, 5, 11, 22 & 26 são parcial ou totalmente repetidos. O espaçamento diferenciado entre as estrofes responde a um recurso utilizado por Kaváfis em vários poemas, e corresponde, segundo o autor (APUD SAVVÍDIS, 1999) a uma pausa que, quanto maior o espaço, é mais demorada; um sinal de pontuação. O poema traz espaço de estrofe entre após as estrofes de perguntas, dois espaços após as estrofes de respostas, e três espaços entre esta primeira parte e o dístico que encerra o poema. Além disso as estrofes com as respostas estão tabuladas.

A "transcrição" de Campos traz o seguinte texto:

À ESPERA DOS BÁRBAROS

- Que esperamos, reunidos na ágora?

É que hoje os bárbaros chegam.

- Por que tanta abulia no Senado?

Por que assentam os Senadores? Por que não ditam normas?

Porque os bárbaros chegam hoje.
 Que normas vão editar os Senadores?
 Quando chegarem, os bárbaros ditarão as normas.

- Por que o Autocrátor levantou-se tão cedo
 e está sentado frente à Porta Nobre da cidade
 posto em seu trono, portando insígnias e coroa?

Porque os bárbaros chegam hoje.
 E o Autocrátor espera receber
 o seu chefe. Mais do que isto, predispôs
 para ele o dom de um pergaminho. Ali
 fez inscrever profusos títulos e nomes sonoros.

- Por que nossos dois cônsules e os pretores saíram
 esta manhã com togas rubras, com finos bordados de agulha?
 Por que essas braçadeiras que portam, pesadas de ametistas,
 e os anéis dactílicos lampejando reflexos de esmeralda?
 Por que ostentam hoje os cetros preciosos,
 esplêndido lavor de cinzel, amálgama de ouro e prata?

Porque os bárbaros chegam hoje
 e toda essa parafernália deslumbra os bárbaros.

- Por que nossos bravos tribunos não acodem
 como sempre, a blasonar seu verbo, a perorar seus temas?

Porque os bárbaros chegam hoje,
 e eles desprezam a oratória e a logorréia.

- Por que de repente essa angústia,
 esse atropelo? (Todos os rostos de súbito sérios!)
 Por que rápidas se esvaziam ruas e praças
 e os antes reunidos retornam atônitos às casas?

Porque a noite chegou e os bárbaros não vieram.
 E pessoas recém-vindas da zona fronteira

murmuram que não há mais bárbaros.

E nós, como vamos passar sem os bárbaros?

Essa gente não rimava conosco, mas já era uma solução.

Haroldo de Campos explica que sua opção "atenta radicalmente para a camada fônica do original e tenta 'mimá-la' em português", e tenta argumentar suas opções contrastando-as com transliterações (de exatidão relativa) dos trechos do original que procura "mimar". Porém o que chama a atenção em sua "transcrição" é o uso de palavras de etimologia grega, que paradoxalmente pouco restituem "a imagem fônica do original". O uso dessas palavras remete à "imagem fônica" do que estudiosos e helenistas imaginam que seria o grego falado em um passado remotíssimo, adaptado via latina ou holandesa ao português. Essa "imagem fônica" vetusta, acompanhada de um rico vocabulário latino, remete a uma erudição antiquária, que pouco corresponde ao idioma de Kaváfis, especialmente neste poema que é de uma coloquialidade deliciosa. Ademais, a "intervenção logopaica" via Drummond no último verso conta ainda outra deformação.

Entre as consequências das escolhas do tradutor podemos contar ainda a perda do esquema métrico original, porém não se vê justificativa para a falta do espaçamento entre estrofes que não seja desconhecimento ou desatenção. Trata-se de um diálogo interior de um cidadão dessa cidade fantástica, que se põe a cismar, e após determinado tempo recebe uma resposta. Considerando demoradamente a resposta, volta a questionar até que após uma longa pausa chega à constatação final. Como a maioria dos poemas de Kaváfis, "os bárbaros" pouco têm de lirismo, é um poema dramático, e, especialmente neste caso, um poema extremamente performático, de

ritmo marcante, que lembra o de uma ladainha. A falta da notação performática conta mais uma deformação, além da deformação do ritmo.

As capitalizações "Autocrátor" (vs. 8 & 12) e "Porta Nobre" (vs. 9) não ocorrem no original, e a oposição: Autocrátor – chefe (vs.12 & 13) torna-se muito mais discrepante do que o original que traz: imperador – líder.

Enfim, "tribunos" (vs. 24) e "oratória" (vs. 27) parecem ainda remeter a uma leve latinização ou romanização, não só desnecessária como problemática, em toda e qualquer tradução de textos gregos. O poeta nos lembra que "o imperador, os senadores e os oradores não são necessariamente coisas romanas" e que tendo os bárbaros como símbolo, é natural falar de cônsules e pretores (KAVÁFIS, 2003a).

Kaváfis (APUD SAVVÍDIS, 1999) ainda define o protagonista de seu poema como "alguém sem maiores conhecimentos, com fé simples, sem necessidades [...] um homem simples e sem estudo, para o qual as coisas tem um frescor e a alegria e o interesse do indecifrável".

3.3.4 Deformação via texto de apoio

Procura-se aqui examinar se os textos de apoio ou as notas de um tradutor podem de alguma forma contribuir para a deformação da essência ou letra do original. Seguramente o poema mais conhecido de Kaváfis na Grécia traz o título de ΚΕΡΙΑ e rendeu ao poeta o apelido carinhoso de "poeta das velas". Seu texto apresenta o seguinte:

ΚΕΡΙΑ

Τοῦ μέλλοντος ἡ μέρες στέκοντ' ἔμπροστά μας
σὰ μιὰ σειρὰ κεράκια ἀναμένα –
χρυσά, ζεστά, καὶ ζωηρά κεράκια.

Ἡ περασμένες μέρες πίσω μένουν,
μιὰ θλιβερὴ γραμμὴ κεριῶν σβυσμένων·
τὰ πιὸ κοντὰ βγάζουν καπνὸν ἀκόμη,
κρύα κεριά, λυωμένα, καὶ κυρτά.

Δὲν θέλω νὰ τὰ βλέπω· μέ λυπεῖ ἡ μορφὴ των,
καὶ μέ λυπεῖ τὸ πρῶτο φῶς των νὰ θυμοῦμαι.
Ἐμπρὸς κυττάζω τ' ἀναμένα μου κεριά.

Δὲν θέλω νὰ γυρίσω νὰ μὴ διῶ καὶ φρίξω
τί γρήγορα ποὺ ἡ σκοτεινὴ γραμμὴ μακραίνει,
τί γρήγορα ποὺ τὰ σβυστὰ κεριὰ πληθαίνουν.

O poema está dividido em quatro estrofes de 3, 4, 3 & 3 versos na maioria decatrissílabos e hendecassílabos, não rimados, com exceção dos versos 4 (parcialmente o vs. 5) e 13. Os vs. 12 & 13 repetem-se parcialmente.

O poeta Jorge de Sena apresenta, a partir da tradução de Mavrogordato, o seguinte texto:

CÍRIOS

Os dias do futuro estão em frente a nós
 como uma longa fila de círios acesos.
 Dourados, quentes, vivos, pequeninos círios.
 Os dias do passado ficam para trás,
 uma triste fileira de apagados círios:
 ainda fumegantes os mais próximos,
 os outros frios, derretidos, recurvados.
 Não quero vê-los: essa imagem fere-me –
 dói-me lembrar a luz que foi a deles.
 Olho na frente os meus círios acesos.
 Não quero voltar-me e ver, horrorizado,
 quão rápida se amplia a fila escura,
 como se multiplicam os que se apagaram.

A falta das estrofes indica uma primeira deformação, que poderia ser justificada, considerando-se o texto de partida como o de Mavrogordato. Porém Jorge de Sena afirma ter cotejado sua tradução com a italiana de Pontani, apresentada em edição bilíngüe e em estrofes; além disso as traduções de Dalven em inglês e Steinen em alemão, que o poeta afirma ter consultado, também apresentam as estrofes.

Enquanto a métrica da tradução não apresenta anomalias em comparação com a do original, o ritmo é deformado por uma alteração constante da pontuação, pela falta da repetição final, correspondente a uma espécie de refrão, e também pela falta do esquema de rimas, que apesar de precário, é muito sonoro.

Faz-se necessário frisar uma deformação na tradução da palavra que dá título ao poema: velas, que quiçá por aproximação etimológica ou "grecização" foi vertida como círios. A palavra grega para círio é λαμπάδα [lambáda] (no pun intended), e designa

uma vela específica. Um círio pascal, uma vela grande, enquanto as velas de que fala o original são pequenas.

A tradução do poema dificilmente necessitaria de uma nota explicativa, mas ao apresentá-la Sena não só justifica sua escolha, como ajuda na identificação de uma deformação na rede de significantes subjacentes. Diz a nota:

[...] aqui, os círios, símbolo fálico, só lhe interessam se estão prometedormente erectos no futuro, e não como aventuras consumadas (após o que eles ficam "frios, derretidos, recurvados"). O "pequeninos" dos círios futuros, dourados, quentes, vivos, deve ser entendido como significando apenas um diminutivo afectivo. (KAVÁFIS, 2001)

Rebate-se o sentido que Sena quer imprimir e impor ao seu leitor, com as anotações de Kaváfis (APUD SAVVÍDIS, 1999) sobre seu poema. "escrevi 'as velas' [...] sobre a velhice, avançando em direção à velhice, e espero que sejam seguras". Para os não convencidos, parece ser ainda mais incisivo ao afirmar: "o poema [...] não deve ser considerado alegórico. É [...] visionário. O 'como' demonstra de imediato que as velas são uma representação, não uma alegoria".

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução pode ser apresentada como um fenômeno dual e potencialmente dicotômico por excelência, um procedimento de contraste e composição de elementos conflitantes. A existência dos dois pólos fundamentais do procedimento tradutório, o original e a tradução, predetermina sua condição dual, que se desenvolve de diversas formas. Inicialmente há o cisma entre tradução escrita e oral, e, em um segundo nível, a distinção da primeira em literária e técnica.

Quanto ao primeiro, que deriva da distinção da própria língua em escrita e oral, sem limitar-se a essa distinção, podemos observar que – superficialmente – as duas práticas tradutórias apresentam diferenças e semelhanças.

Trata-se, contudo, do mesmo fenômeno enquanto a quintessência for a mesma: a transposição da essência de um texto escrito ou oral, de um discurso escrito ou oral de uma língua para outra. Isso certamente não impede que a tradução oral constitua, em virtude de seu caráter vivo e espontâneo, um espaço privilegiado de observação do processo tradutório. A tradução escrita, por sua vez, com seu caráter constante, estrito e sofisticado, apresenta-se melhor para a análise do produto tradutório.

Quanto à segunda distinção, que almeja alocar a abordagem teórica da tradução segundo a categoria dos textos, e especificamente distinguir de forma absoluta a tradução literária da não literária, consideramos novamente uma unidade mais profunda do fenômeno tradutório.

Mesmo que a função expressiva predomine na primeira categoria, e a informativa na segunda, a composição de forma e conteúdo caracteriza ambas. Mesmo que a ênfase esteja no aspecto estético na primeira, e no aspecto cognitivo na segunda, trata-se de duas facetas fundamentais da mesma entidade, da essência do texto.

Certamente, na tradução literária, a preocupação principal é o estilo, enquanto na tradução técnica é o termo. E a tradução poética e técnica certamente constituem dois pólos do procedimento e produto tradutório, quando visualizados a partir das dicotomias liberdade – fidelidade, interpretação – recodificação, intraduzível – traduzível, trata-se contudo, de dois pólos do mesmo todo.

Duas outras categorizações importantes do fenômeno tradutório observadas são as características e exigências específicas da tradução sincrônica e diacrônica. Pode-se observar que nas traduções sincrônicas a presença do tradutor é, via de regra, mais discreta. Quanto às traduções diacrônicas, especificamente na transcrição de estágios mais antigos de uma mesma língua, deve-se dar atenção especial à coerência. Não podemos, contudo, esperar, que uma tradução autêntica tenha por premissa específica estabelecer uma tal equivalência.

De todos os contrastes que coexistem e atuam no âmbito do processo tradutório, a marca distintiva do fenômeno é o fato de que toda tradução constitui-se, em diferentes graus, de uma composição de elementos padronizados e não padronizados. De um lado estão correspondências codificáveis, e de outro equivalências criativas. De um lado as fórmulas, os termos, a recodificação, de outro, o texto livre, a interpretação. O tradutor oscila entre estes dois pólos à procura do movimento correto, do ritmo correto.

A estratificação interna do ato tradutório em elementos padronizáveis e não, não tem relação alguma com a categorização aforística da tradução em "fiel" ou "livre". Uma tradução "fiel", ou é acurada comunicativamente, quando bem-sucedida, ou é mimese lingüística, quando mal-sucedida e conseqüentemente inaceitável. Uma tradução "livre", ou tenta transpor, da forma mais completa possível, a essência do texto na língua alvo, quando é oportuna, ou intencionalmente descreve-a de forma parcial e, nesse caso, trata-se de paráfrase.

Problemas tradutórios autênticos são os que o tradutor encontra quando traduz, e que somente ele pode descrever ou apresentar em seu paratexto. Problemas tradutórios supostos são os que podemos, apoiados na teoria, identificar e abordar, fora do espaço-tempo tradutório.

O problema principal é a abordagem da intenção do tradutor, quando somente é possível tentar reproduzir o efeito de suas escolhas sobre o pesquisador, apoiado na teoria de que faz uso. Essa dificuldade deriva da multiessência, terminologia e sinédoque. Trata-se de três parâmetros semânticos e estilísticos de cada texto, que podem suscitar confusão quanto a sua essência. O que se investiga é qual a relação exata do que o tradutor imprime em sua tradução com o que diz querer imprimir, por que escolheu cada palavra ou frase e qual a sua medida estética e nocional específica.

A gramática em seu sentido mais amplo também apresenta dificuldades. Não somente porque um substantivo deva ser traduzido por um verbo ou vice-versa, nem porque é muito difícil dominar profundamente a morfologia e a sintaxe da língua fonte e alvo. Mas principalmente porque a gramática, como veículo do texto, pode conter elementos

importantes, que escapam ao tradutor ou conduzem-no a apreciações equivocadas. Na morfologia e sintaxe de cada língua estão incorporadas e cristalizadas delicadas nuances nocionais e estéticas, que podem tomar forma diferente em cada texto. Esses elementos devem ser identificados e decodificados, além do nível de correspondências pré-moldadas.

O nível e tom da língua também são uma dificuldade que o tradutor deve superar. Quem fala, para quem, sobre o que, por que, como, são fatores determinantes da solução tradutória que se impõe. Nenhum autor escreve como outro, e todos os textos – inclusive os de um mesmo autor – são escritos de forma diferente, em diferentes gradações. O mesmo deve valer para a tradução que não almeja homogeneização.

Além das questões semânticas, estilísticas e gramáticas que abstraem nossa atenção, a tradução do texto poético apresenta também outras facetas, por exemplo, fonológicas e de grafia, que não devem ser reduzidas a simples detalhes. Especificamente no texto de Kaváfis (DIMARÁS, 1992), um som, ou a imagem e grafia de uma palavra, são elementos-chave que permitem a interpretação de uma mensagem.

Isso nos leva a questões extra-lingüísticas, que dizem respeito ao espaço cultural que envolve e ilumina o original e a tradução; trata-se, de forma geral, da posição do autor, do tradutor e dos leitores dos dois textos em seu espaço cultural. É óbvio que o conhecimento de história, ou da casualidade temporal, das fases do desenvolvimento artístico e espiritual de uma civilização, de seu fluxo, atmosfera, de cada atualidade, suas esperanças e medos, ideologias correntes, instituições e costumes dos protagonistas do original são pré-requisitos indispensáveis para a tradução.

Faz-se necessário assinalar aqui duas questões: primeiramente, quando se fala de tradução, todas as questões referidas não devem ser consideradas de per si, mas em uma condição específica e um âmbito específico, que reportam ao texto proposto e analisado. Segundo, a referência de dificuldades não quer dizer que o tradutor não as compreenda, pois nesse caso tratar-se-ia simplesmente de incompetência lingüística ou temática de ordem prática, e não de problema teórico. Porém, considerando-se a complexidade do fenômeno tradutório, o tradutor pode encontrar dificuldades em verter o que compreende. De fato, a prática nunca reflete de forma absoluta as condições ideais que a teoria suscita. Cabe, portanto, à crítica tentar remediar quaisquer dificuldades práticas para permitir o desenvolvimento de condições teóricas aperfeiçoadas.

Isso implica que não colocamos na categoria dos problemas teóricos autênticos da tradução, pelo menos três categorias temáticas que foram e ainda são objeto de discussão, principalmente entre críticos da tradução:

- a) o desconhecimento da língua (fonte ou alvo) por parte do tradutor, pois a teoria deve estar assentada sob uma prática bem-sucedida;
- b) as diferenças e semelhanças entre línguas, isto é, comparações lingüísticas em nível morfológico, sintático e léxico;
- c) as controvérsias sobre a excelência da tradução "fiel" ou "livre", dado que cada tradução deve ser fiel a sua causa e resultado, e livre em seu modo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARND, Walter. Verse-To-Verse translation: postulates, problems, and the Sine qua non of talent. Journal of Modern Greek Studies, New York, v. 8, n. 2, 1990. p. 325 – 343.
- BARTHES, R. Le plaisir du texte. Paris: Seuil, 1982.
- BERMAN, Antoine. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. Paris: Seuil, 1999.
- BRIÚSSOV, Valérii Iakóblevitch. Валерий Брюсов: Собрание сочинений в семи томах. [Obras completas em 7 tomos] Москва: Художественная Литература, 1975. 7 т.
- CAMPOS, Haroldo. Kaváfis: Melopéia e Logopéia. In. Território de tradução, Remate de Males 4. Campinas: Unicamp/ FUNCAMP, 1984.
- CASANOVA, P. A república mundial das letras. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DIMARÁS, Konstantinos Th. Συμμικτα, Γ': Περί Καβάφη. [Compêndios 3, sobre Kaváfis] Αθήνα: Γνώση, 1992.
- _____. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. [História da literatura grega] Αθήνα: Γνώση, 2000.
- FRIAR, Kimon. Cavafis and his translators into english. Journal of the Hellenic Diaspora, New York, v. 5, n. 1, 1978. p. 17 – 40.
- HONIG, Edwin. (org) The poets other voice. Conversations on literary translation. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1985. p. 133 – 149.

ILÍNSKAIA, S. K. Π. Καβάφης: οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού

αιώνα. [K.P.Kaváfis: os caminhos ao realismo na poesia do séc.XX] Αθήνα: Κέδρος, 1993.

KAKRIDIS, Ioánnis, Th. Το μεταφραστικό πρόβλημα. [O problema metafrástico] 5^η εκδ.

Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2000. Βιβλιοθήκη του Φιλολόγου, 7. ISBN: 9600509166.

KAVÁFIS, K. P. 77 poemas de Konstantinos Kaváfis: traduzidos do grego por Théon

Spanúdis. São Paulo: Kosmos, 1978.

_____. Poemas – Konstantinos Kaváfis; seleção, estudo crítico notas e tradução por José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Τα Ποιήματα. Επιμέλεια: Γιώργος Σαββίδης, [Os Poemas. Org: Giórgos Savvídís] 2.τ. Αθήνα: Ίκαρος, 1995.

_____. Poemas e Prosas. Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis. Lisboa: Relógio d'Água, 1994.

_____. 90 e mais quatro poemas. Tradução, prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. 3^a ed. Porto: ASA, 2001.

_____. Τα Ποιήματα – Os Poemas (1897-1914). Tradução e notas: R. M. Sulis, M. P. V. Jolkesky e A. T. Nicolacópulos. Desterro: Nefelibata, 2003. (a)

_____. Τα Ποιήματα – Os Poemas (1915-1918). Tradução e notas: R. M. Sulis, M. P. V. Jolkesky e A. T. Nicolacópulos. Disponível em:<<http://cavafis.i8.com>>, 2003. ISBN: 8590423212 (b)

LEFEVERE, A. Translating poetry: seven strategies and 1 blueprint. Amsterdam: van Gorcum, 1975.

- LIDDELL, R. Kaváfis: una biografía crítica. Traducción: C. Mirales. 2ª ed. Barcelona: Ultramar, 1989.
- PAES, José Paulo. Gregos e baianos: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990. ISBN: 8508037317.
- _____. Poesia moderna da Grécia. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- PLATÃO. Fedro. Disponível em: <<http://mikrosapoplous.gr>>. Acesso em: 06, 2003.
- _____. Simpósio. Disponível em: <<http://mikrosapoplous.gr>>. Acesso em: 06, 2003.
- _____. Apologia de Sócrates. Disponível em: <<http://mikrosapoplous.gr>>. Acesso em: 06, 2003.
- RICKS, David. Cavafy Translated. Cambridge papers in Modern Greek, Cambridge, n. 1, 1993. p. 85 – 110.
- SAREGIÁNNIS, I. A. Σχόλια στον Καβάφη. [comentários sobre Kaváfis] Αθήνα: Ίκαρος, 1994.
- SAVVÍDIS, Giórgos, P. Βασικά θέματα της ποίησης του Καβάφη. [Temas básicos da poesia de Kaváfis] Αθήνα: Ίκαρος, 1993.
- _____. Οι καβαφικές εκδοχές. [As edições de Kaváfis] Αθήνα: Ίκαρος, 1999.
- SEFÉRIS, Giórgos. Δοκιμές, Α', επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. [Ensaaios I, org. G.P. Savvídís] Αθήνα: Ερμής, 1984.
- SULIÓTIS, Mímis. 58 Σχόλια στον Καβάφη. [58 comentários sobre Kaváfis] Αθήνα: Ύψιλον, 1993.
- TSIRKAS, Stratis. Ο Καβάφης και η εποχή του. [Kaváfis e sua época] Αθήνα: Κέδρος, 1993.

_____. Ο πολιτικός Καβάφης. [Ο Kaváfis político] Αθήνα: Κέδρος, 1995.

TOURY, G. Descriptive translation studies and beyond. Amsterdam: Benjamin, 1995.

_____. In search of a theory of translation. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

WEISSBORT, D. (org) Translating Poetry: The Double Labyrinth. London: Macmillan, 1989.

ANEXOS

Poema original:

	Esquema de rimas (R)	Sílabas de cada verso (S)	Versos que constituem refrão (Ref.)	Versos que remetem à forma clássica de epitáfios (Epit.)
Título				
Poema				

Poema traduzido:

Tradutor	R	S	Pontuação deformada (Pont.)	Enjambement deformado (Enj.)	Estrofe deformada (Estrof.)	Ref.	Epit.
Título							
Poema							

Marcação = alteração de sentido

1 = ausente no texto traduzido

= não existe

-(1,) = uma vírgula a menos

-><- = direção de fluxo do verso

|| = cesura

ANEXO A – Poema KEPIA e traduções

KEPIA	Rimas	Sílabas	Refrão
Τοῦ μέλλοντος ἡ μέρες στέκοντ' ἐμπροστά μας		13	
σὰ μιὰ σειρὰ κεράκια ἀναμένα –		10	
χρυσά, ζεστά, καὶ ζωηρὰ κεράκια.		10	
Ἡ περασμένες μέρες πίσω μένουν,	a	11	
μιὰ θλιβερὴ γραμμὴ κεριῶν σβυσμένων·	a'	11	
τὰ πιὸ κοντὰ βγάζουν καπνὸν ἀκόμη,		11	
κρύα κεριά, λυωμένα, καὶ κυρτά.		10	
Δὲν θέλω νὰ τὰ βλέπω· μέ λυπεῖ ἡ μορφὴ των,		14	
καὶ μέ λυπεῖ τὸ πρῶτο φῶς των νὰ θυμοῦμαι.		13	
Ἐμπρὸς κυττάζω τ' ἀναμένα μου κεριά.		12	
Δὲν θέλω νὰ γυρίσω νὰ μὴ διῶ καὶ φρίξω		13	
τί γρήγορα ποὺ ἡ σκοτεινὴ γραμμὴ μακραίνει,		13	1
τί γρήγορα ποὺ τὰ σβυστὰ κεριὰ πληθαίνουν.	a	13	1'

[1899]

Sulis & Jolkesky & Nicolacópulos VELAS	Rimas	Sílabas	Pont. def.	Enjamb. def,	Estrof. def.	Refrão.
Os dias do futuro encontram-se diante de nós		14				
como uma fileira de pequenas velas acesas –		15				
pequenas velas douradas, quentes, e vivas.		13				
Ficam para trás os dias passados,	a'	11				
uma triste linha de velas apagadas;	a	13				
as mais próximas exalam fumaça ainda,		13				
velas frias, derretidas, e curvadas.	a	12				
Não as quero ver; me entristece sua forma,		12				
e me entristece lembrar de sua primeira luz.		13				
Adiante olho minhas velas acesas.		12				
Não quero voltar para ver e horrorizar-me		13				
que rápido a linha sombria se alonga,		12				1
que rápido as velas apagadas se multiplicam.		15				1'

José Paulo Paes CÍRIOS	Rimas	Síl.	Pont. def.	Enjamb. def.	Estrof. def.	Ref.
Os dias do futuro se erguem à nossa frente		14				
como círios acesos, em fileira – 1		11	+(1,)			
círios dourados, cálidos e vivos. 2		11	-(1,)			
Os dias idos ficaram para trás,	#	11				
triste fila de círios apagados;	#	11				
os mais próximos ainda fumaceiam,		12				
círios pensos e frios e derretidos.		12	-(2,)			
Não quero vê-los, que me aflige o seu aspecto.		13	-(1;) +(1.)			
Aflige-me lembrar a sua luz de outrora.		13				
Contemplo, adiante, os meus círios acesos.		13	+(2,)			
Não quero olhar para trás e, trêmulo, notar		13	+(2,)			
como se alonga depressa a fileira sombria,		14				1
como crescem depressa os círios apagados.		13				1'

VELAS – estão – 1(pequenos) – 2(pequenos) – primeira – ver – multiplicam-se

Jorge de Sena	R	S	Pont. def.	Enjamb. def.	Estrof. def.	Ref. def.
CÍRIOS						
Os dias do futuro estão em frente a nós		12				
como uma longa fila de círios acesos. 1		13	+(1.) -(1-)			
Dourados, quentes, vivos, pequeninos círios.		13	+(1,)		≠	
Os dias do passado ficam para trás,		12				
uma triste fileira de apagados círios:		13	-(1;) +(1:)			
ainda fumegantes os mais próximos,		12				
os outros frios, derretidos, recurvados.	a	12			≠	
Não quero vê-los: essa imagem fere-me –		12	-(1;) +(1:) -(1,) +(1-)			
dói-me lembrar a luz que foi a deles.		11				
Olho na frente os meus círios acesos.		11			≠	
Não quero voltar-me e ver, horrorizado,	a	12	+(2,)			
quão rápida se amplia a fila escura,		11				≠
como se multiplicam os que se apagaram.		13				≠

VELAS – 1(pequenos) – entristece-me – entristece-me

Théon Spanúdis	Rimas	S	Pont. def.	Enjamb. def.	Estrof. def.	Ref.
Velas						
Os dias do futuro estão em nossa frente		13				
como uma fila de acesas velas – 1		10				
douradas, quentes e festivas velas. 2		11	-(1,)			
Dias que foram são atrás qual fila		11	-(1,)	->		
Tristonha e de velas apagadas.	a	10	-(1;) +(1.)			
as mais próximas soltam até fumaça,		12				
frias, desgastas velas e curvadas.	a	11	-(1,)			
Não quero vê-las. Dói o seu aspecto,		11	-(1;) +(1.)			
e dói a sua antiga luz lembrar.		10				
Em frente olho as acesas velas.		11				
Não quero ver atrás por não ser abalado	a'	13				
quão rápido a escura linha cresce,		10				1
quão rápido as gastas velas se avolumam.		12				1'

1(pequenas) – 2(pequenas) – ficam para trás (?) – triste – triste

ANEXO B – Poema ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ e traduções

	Rimas	Sílabas	Refrão.
ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ			
– Τί περιμένουμε στήν αγορά συναθροισμένοι;		15	
Εἶναι οἱ βάρβαροι νὰ φθάσουν σήμερα.		11	1
– Γιατί μέσα στήν Σύγκλητο μιὰ τέτοια ἀπραξία;		15	
Τί κάθοντ' οἱ Συγκλητικοὶ καὶ δὲν νομοθετοῦνε;		15	
Γιατὶ οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερα.		11	1'
Τί νόμους πιά θὰ κάμουν οἱ Συγκλητικοί;		12	
Οἱ βάρβαροι σὰν ἔλθουν θὰ νομοθετήσουν.		13	
– Γιατί ὁ αὐτοκράτωρ μας τόσο πρωτὶ σηκώθη,		15	
καὶ κάθετα στῆς πόλεως τὴν πιὸ μεγάλη πύλη		15	
στὸν θρόνο ἐπάνω, ἐπίσημος, φορῶντας τὴν κορώνα;		15	
Γιατὶ οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερα.		11	1'
Κι ὁ αὐτοκράτωρ περιμένει νὰ δεχθεῖ		11	
τὸν ἀρχηγό τους. Μάλιστα ἐτοίμασε		11	
γιὰ νὰ τὸν δώσει μιὰ περγαμινή. Ἐκεῖ		12	
τὸν ἔγραψε τίτλους πολλοὺς κι ὀνόματα.		13	
– Γιατὶ οἱ δύο μας ὕπατοι κ' οἱ πραιτορες ἐβγήκαν		15	
σήμερα μὲ τὲς κόκκινες, τὲς κεντημένες τόγες·		15	
γιατὶ βραχιόλια φόρεσαν μὲ τόσους ἀμεθύστους,		15	
καὶ δαχτυλίδια μὲ λαμπρά, γυαλιστερά σμαράγδια·		15	
γιατὶ νὰ πιάσουν σήμερα πολῦτιμα μπαστούνια		15	
μ' ἀσήμια καὶ μαλάματα ἑκτακτα σκαλιγμένα;		15	
Γιατὶ οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερα·		11	1'
καὶ τέτοια πράγματα θαμπώνουν τοὺς βαρβάρους.		13	
– Γιατὶ κ' οἱ ἄξιοι ρήτορες δὲν ἔρχονται σὰν πάντα		15	
νὰ βγάλουνε τοὺς λόγους τους, νὰ ποῦνε τὰ δικά τους;		15	

Γιατί οί βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερα· κι αὐτοὶ βαρυσούντ' εὐφράδειες καὶ δημηγορίες.	11 13	1'
– Γιατί ν' ἀρχίσει μονομιᾶς αὐτὴ ἡ ἀνησυχία κ' ἡ σύγχυσις. (Τὰ πρόσωπα τί σοβαρὰ ποὺ ἐγίναν).	15 15	
Γιατί ἀδειάζουν γρήγορα οἱ δρόμοι κ' ἡ πλατέες, κι ὅλοι γυρνοῦν στὰ σπίτια τους πολὺ συλλογισμένοι;	15 15	
Γιατί ἐνύχτωσε κ' οἱ βάρβαροι δὲν ἦλθαν. Καὶ μερικοὶ ἔφθασαν ἀπ' τὰ σύνορα, καὶ εἶπανε πῶς βάρβαροι πιά δὲν ὑπάρχουν.	12 12 13	
Καὶ τώρα τί θὰ γένουμε χωρὶς βαρβάρους.	13	
Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ἦσαν μιὰ κάποια λύσις.	13	

[1904]

Sulis & Jolkesky & Nicolacópulos ESPERANDO OS BÁRBAROS	R	S	Pont.	Transb.	Estrof.	Rev.
– O que nós esperamos reunidos no mercado?		15				
Os bárbaros estão para chegar hoje.		12				1
– Por que tal inatividade dentro do Senado?		15				
Por que se demoram os Senadores e não legislam?		16				
Porque os bárbaros chegarão hoje.		11				1'
Que leis farão os Senadores agora?		12				
Os bárbaros quando chegarem legislarão.		13				
– Por que nosso imperador levantou-se tão cedo, e senta-se frente ao maior portão da cidade sobre seu trono, solene, usando sua coroa?		15 15 15				
Porque os bárbaros chegarão hoje.		11				1'
E o imperador espera para receber o seu líder. Até mesmo preparou um pergaminho para lhe presentear . Lá escreveu-lhe muitos títulos e nomes.		12 11 13 12				
– Por que nossos dois cônsules e os pretores saíram hoje com suas togas escarlates, rendadas; Por que usaram pulseiras com tantas ametistas, e anéis com esmeraldas brilhantes, reluzentes; Por que apanharam hoje bastões tão preciosos gravados primorosamente em prata e ouro?		15 14 15 15 15 15				
Porque os bárbaros chegarão hoje; e tais coisas deslumbram os bárbaros.		11 11				1'
– Por que os dignos oradores não vêm como sempre para fazer seus discursos, dizer suas ladainhas ?		15 15				
Porque os bárbaros chegarão hoje;		11				1'

e eles se aborrecem com eloquências e discursos.	14				
– Por que começa de súbito essa inquietação	15				
e a confusão. (Que sérios se tornaram os rostos).	15				
Por que esvaziam rápido as ruas e as praças,	15				
e todos voltam a suas casas muito pensativos?	15				
Porque anoiteceu e os bárbaros não vieram.	13				
E algumas pessoas chegaram das fronteiras,	13				
e disseram que bárbaros não existem mais.	13				
E agora o que será de nós sem bárbaros.	13				
Essas pessoas já eram alguma solução.	13				

dar – 𐌆 - coisas - 𐌆

José Paulo Paes À ESPERA DOS BÁRBAROS	R	S	Pont. def.	Enjamb. def.	Estrof. def.	Ref.
O que esperamos na ágora reunidos?		12	-(1-)			
É que os bárbaros chegam hoje.		10			‡	1
Por que tanta apatia no Senado?		12	-(1-)			
Os Senadores não legislam mais?		10				
É que os bárbaros chegam hoje.		10				1
Que leis hão de fazer os Senadores?		11				
Os bárbaros que chegam as farão.		10			‡	
Por que o imperador se ergueu tão cedo		12	-(1-) -(1,)			
e de coroa solene se assentou		12		->		
em seu trono, à porta magna da cidade?		13	-(1,)	<-		
É que os bárbaros chegam hoje.		10				1
O nosso imperador conta saudar		10				
o chefe deles. Tem pronto para dar-lhe		12				
um pergaminho no qual estão escritos		12	-(1.)	->		
muitos nomes e títulos.		8		<-	‡	
Por que hoje os dois cônsules e os pretores 1		12	-(1-)			
usam togas de púrpura, bordadas, 2		11	-(1;) +(1,)			
e pulseiras com grandes ametistas		11	-(1,)			
e anéis com tais brilhantes esmeraldas? 3		11	-(1,) -(1;) +(1?)			
Por que hoje empunham bastões tão preciosos,		12	+(1,)			
de ouro e prata finamente cravejados?		13				
É que os bárbaros chegam hoje,		10	-(1;) +(1,)			1
tais coisas os deslumbram.		7			‡	
Por que não vêm os dignos oradores		11	-(1-)			
derramar seu verbo como sempre? 4		10	-(1,)			
É que os bárbaros chegam hoje		10	-(1;)			1
e aborrecem arengas, eloquências.		11	+(1,)		‡	
Por que subitamente esta inquietude?		12	-(1-) +(1?)	‡		
(Que seriedade nas fisionomias!) 5		10	-(1,) +(1!)			

<p>Por que tão rápido as ruas se esvaziam 6 e todos voltam para casa preocupados?</p> <p>Porque é já noite, os bárbaros não vêm e gente recém-chegada das fronteiras diz que não há mais bárbaros.</p> <p>Sem bárbaros o que será de nós?</p> <p>Ah! eles eram uma solução.</p>	12	-(1,)			
	13				
	12	+(1,) -(1.)			
	12	-(1,)			
	8			♯ ♯	
	10	-(1.) +(1?)			
	10	+(1!)			

receber - líder - (1)saíram - (2)hoje - tantas - (3)reluzentes - ♯ - (4)contar suas coisas - (5)e a
confusão - ♯ - (6)praças - muito pensativos - vieram - ♯

Jorge de Sena À ESPERA DOS BÁRBAROS	R	S	Pont. def.	Enj. def.	Estr. def.	Ref.
O que esperamos nós em multidão no <i>Forum</i> ?		14	-(1-) +<i>			
Os Bárbaros, que chegam hoje.		9	+(1,)		Æ	1
Dentro do Senado, porque tanta inacção?		13	-(1-) +(1,)			
Se não estão legislando, que fazem lá dentro os senadores?		18	+(1,)			
É que os Bárbaros chegam hoje.		10				1'
Que leis haviam de fazer agora os senadores?		15				
Os Bárbaros, quando vierem, ditarão as leis.		14	+(2,)		Æ	
Porque é que o Imperador se levantou de manhã cedo?		17	-(1-) -(1,) +(1?)			
E às portas da cidade está sentado, 1		12	+(1,)			
no seu trono, com toda a pompa, de coroa na cabeça?		17				
Porque os Bárbaros chegam hoje.		10				1'
E o Imperador está à espera do seu Chefe		15		->		
para recebê-lo. E até já preparou		13		<-		
um discurso de boas-vindas, em que pôs,		12	-(1.) +(2,)			
dirigidos a ele, toda a casta de títulos. 2		15	+(1,)		Æ	
E porque saíram os dois Cônsules, e os Pretores,		16	-(1-) +(2,)			
hoje, de toga vermelha, as suas togas bordadas?		16	+(1,) -(1;) +(1?)			
E porque levavam braceletes, e tantas ametistas,		17	+(1,)			
e os dedos cheios de anéis de esmeraldas magníficas?		17	-(1,) -(1;) +(1?)			
3						
E porque levavam hoje os preciosos bastões,		14	+(1,)			
com pegadas de prata e as pontas de ouro em filigrana?		16				
Porque os Bárbaros chegam hoje,		10	+(1,) -(1;)			1'
e coisas dessas maravilham os Bárbaros.		13			Æ	
E porque não vieram hoje aqui, como é de costume, os oradores 4		21	-(1-) +(2,)			
para discursar, para dizer o que eles sabem dizer?		17				

<p>Porque os Bárbaros é hoje que aparecem, e aborrecem-se com eloquências e retóricas.</p> <p>Porque, súbitamente, começa um mal-estar, e esta confusão? Como os rostos se tornaram sérios!</p> <p>E porque se esvaziam tão depressa as ruas e as praças, e todos voltam para casa tão apreensivos?</p> <p>Porque a noite caiu e os Bárbaros não vieram. E umas pessoas que chegaram da fronteira dizem que não há lá sinal de Bárbaros.</p> <p>E agora, que vai ser de nós sem os Bárbaros? Essa gente era uma espécie de solução.</p>	13	-(1;) +(1,)			1'
	15			♯	
	13	-(1-) +(3,)			
	16	-(2.) +(1?) +(1!) - <()>			
	17				
	15				
	14				
	14	-(1,)			
	12			♯♯	
	13	-(1.) +(1,) +(1?)			
	13				

mercado - ♯ - farão - (1) maior portão - usando - líder - pergaminho - (2) nomes - com - ♯ - brilhantes -
(3) reluzentes - ♯ - ♯ - ♯ - (4) dignos - chegam - discursos - inquietação - ♯ - muito pensativos - ♯

ANEXO C – poema ΙΑΣΗ ΤΑΦΟΣ e traduções

ΙΑΣΗ ΤΑΦΟΣ	Rimas	Sílabas	Epitáfio
Κεῖμαι ὁ Ἰασῆς ἐνταῦθα. Τῆς μεγάλης ταύτης πόλεως	a	18	!
ὁ ἔφηβος ὁ φημισμένος γιὰ ἐμορφιά.	b	12	
Μ' ἐθαύμασαν βαθεῖς σοφοί· κ' ἐπίσης ὁ ἐπιπόλαιος,	a	16	!
ὁ ἀπλοῦς λαός. Καὶ χαίρομουν ἴσα καὶ γιὰ	b	12	
τὰ δυό. Μὰ ἀπ' τὸ πολὺ νὰ μ' ἔχει ὁ κόσμος Νάρκισσο κ' Ἑρμῇ,	c	16	
ἢ καταχρήσεις μ' ἐφθειραν, μ' ἐσκότωσαν. Διαβάτη,	d	15	!
ἂν εἶσαι Ἀλεξανδρεὺς, δὲν θὰ ἐπικρίνεις. Ξέρεις τὴν ὁρμὴ	c	16	
τοῦ βίου μας· τί θερμὴν ἔχει· τί ἡδονὴ ὑπερτάτη.	d	15	

[1917]

Sulis & Jolkesky & Nicolacópulos	R	S	Pont. def.	Enj. def.	Epit.
TÚMULO DE IASSIS					
Jazo aqui, Iassis. Desta cidade monumental	a	15	+(1,)		!
pela beleza o famoso rapaz.	b	11			
Admiraram-me profundos sábios; e também o superficial,	a	18			!
o simples povo. E alegrava-me assaz	b	11			
pelos dois. Mas de tanto o mundo por Narciso e Hermes me supor ,	c	18			
os excessos gastaram-me, mataram-me. Viajante,	d	15			!
se fores Alexandrino, não censurarás. Conheces o ardor	c	18			
de nossa vida; que calor tem; que prazer delirante .	d	16			

grande – igualmente – ter - extremo

Magalhães & Pratsinis	R	S	Pont.	Enj.	Epit.
TÚMULO DE IASSÉS			def	def.	
Aqui repouso , lassés. Desta grande cidade	a	14	+(1,)		!
pela beleza famoso adolescente.	b	12			
Admiraram-me profundos sábios; mas também a simplicidade	a	19	-(1,)		!
do povo raso. E alegrava-me igualmente	b	13			!
por ambos. Mas porque me tinham as pessoas por Hermes e Narciso, 1	c	20			
os abusos gastaram-me, mataram-me. Caminhante,	d	16			!
se fores alexandrino, não me criticarás. Conheces a falta de siso	c	23			
da nossa vida; que fervor tem; que volúpia sobrepujante .	d	18			

jazo – ter – (1) de tanto – o ímpeto – prazer extremo

José Paulo Paes TUMBA DE IASIS	R	S	Pont. def.	Enj. def.	Epit. def.
lasis aqui jaz. Esta grande cidade não tem	a	14			‡
efebo por sua beleza mais renomado.	b	13			
Admiravam-me os sábios; e os frívolos também,	a	14		‡	‡
os simples. A mim me davam igual agrado 1	b	13			
os dois. Mas como Hermes ou Narciso me haviam sempre 2 3					
[de supor,	c	18			
os excessos gastaram-me, mataram-me. Viandante,	d	16			!
se és alexandrino, não hás de censurar. Conheces o ardor	c	18			
de nossa vida: que febre, que luxúria inebriante.	d	16	+(1:) +(1,) -(2;)		

jazo - ‡ - rapaz - ‡ - superficial – (1) povo - ‡ - ‡ - (2) de tanto – (3) o mundo – ter – calor – prazer extremo

Théon Spanúdis	R	S	Pont. def.	Enj. def.	Epit. def.
Tumba de lasís					
Jaz o lasís aqui. Desta cidade grande	‡	13			‡
o efebo tão famoso pela sua beleza.	‡	13			
Me adoraram sábios profundos e também o simples	‡	15	-(1;) -(1,)		‡
povo ingênuo. E regojizava pelas duas 1	‡	14			
coisas. Porém de tanto me considerar Nárkissos e Ermís, 2	‡	17			
abusos m'esgotaram e mataram-me. Passante,	‡	15	-(1,)		!
se foste d'Alexândria não me acusarás.	‡	12	-(1,)	->	
Sabes que chama a nossa vida tem, e que prazer supremo. 3	‡	17	-(2;) +(1,)	<-	

Jazo – rapaz - ‡ - ‡ - superficial – (1) igualmente – ter – (2) o mundo – ímpeto – (3) calor

ANEXO D - Poema EN ΤΩ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ e traduções

EN ΤΩ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ	Rimas	Sílabas	Refrão
Μὲ δυσκολία διαβάζω στήν πέτρα τήν ἀρχαία.	a b	7 7	a b
«Κύ[ρ]ιε Ἰησοῦ Χριστέ». Ἕνα «Ψυ[χ]ήν» διακρίνω.		6 7	
«Ἐν τῷ μη[ν]ί Ἀθύρ» «Ὁ Λεύκιος[ς] ἐ[κοιμ]ήθη».	c d	6 7	
Στή μνεία τῆς ἡλικίας «Ἐβί[ωσ]εν ἐτῶν»,		7 6	
τὸ Κάππα Ζῆτα δείχνει ποὺ νέος ἐκοιμήθη.	d	7 7	
Μὲς στὰ φθαρμένα βλέπω «Αὐτό[ν]... Ἀλεξανδρέα».	b	7 7	
Μετὰ ἔχει τρεῖς γραμμὲς πολὺ ἀκρωτηριασμένες·		6 7	
μὰ κάτι λέξεις βγάζω – σὰν «δ[ά]κρυα ἡμῶν», «οἰδύνην»,	a	7 7	
κατόπιν πάλι «δάκρυα», καὶ «[ῆμ]ιν τοῖς [φ]ίλοις πένθος».		7 7	
Μὲ φαίνεται ποὺ ὁ Λεύκιος μεγάλως θ' ἀγαπήθη.	d	7 7	a b
Ἐν τῷ μηνί Ἀθύρ ὁ Λεύκιος ἐκοιμήθη.	c d	6 7	

[1917]

Sulis & Jolkesky & Nicolacópulos	R	S	Pont.	Ref.
NO MÊS DA DEUSA ATHYR				
Com dificuldade leio sobre a pedra antiga.	a b	8 6		
"Se[nh]or Jesus Cristo". Um "Al[m]a" reconheço.		6 7		
"No mê[s] da Deusa Athyr" "Lêucio[s] a[dorm]eceu".	c d	6 6		a b
Na menção da idade "Vi[ve]u t[ão] [pou]cos anos",		7 7		
o Capa Zeta mostra que jovem adormeceu.	d	7 7		
Em meio a ruínas vejo "El[e]... Alexandrino".	b'	7 7		
Seguem-se três linhas muito despedaçadas;		6 7		
Algumas palavras leio - "[á]grimas nossas", "dor",	a	8 6		
de novo "lágrimas", 1 e "a [n]ós [a]migos luto".		6 7		
Parece-me que Lêucios muito amado viveu.	d	7 6		
No mês da Deusa Athyr Lêucios adormeceu.	c d	6 6		a b

‡ - ‡ - ‡ - depois tem – tiro – (1) depois – foi - ‡

Magalhães & Pratsinis	R	S	P.	Rf
MENSE ATHYR				
Com dificuldade leio na antiga pedra.		8 6		
"Do[m]ne Jesu Christe". Um "An[i]mam" distingo.		7 7		
"Men[se] Athyr" "Leuciu[s] caiu a[dorme]cido".	a b	4 9		a b
No memento da idade "Vi[xi]t annos",		8 4		
dois X, o V, dois I mostram que novo caiu adormecido.	b	8 10	+(2,)	
Dentre o desgaste vejo "Eunde[m]...Alexandrinum".		7 7		
Depois há três linhas muito mutiladas;		6 6		
mas algumas palavras apanho – como "[a]chrimae nostrae", "consternatio"		10 11		
logo de novo "lachrimae", e "[no]bis [a]micis luctus".		6 8		
A mim parece quem Leucius grandemente seria querido .	b	8 10		
Mense Athyr Leucius caiu adormecido.	a b	4 9		a b

‡ - o capa zeta - ‡ - ruína – tem – tiro – depois – que? – amado - ‡

Théon Spanúdis		R	S	Pont.	Ref.
No mês chamado Athýr					
Difícilmente leio	na mui antiga pedra.		7 7		
"Meu Senhor Jesus" 1	Uma "a[lm]a" decifrando.	a	5 7	-(1.)	
"No mês chamado Athýr"	"Léfkio[s] a[dorme]ceu".	b c	6 6		a b
Falando da idade	"em p[len]a juventude".		7 7	-(1,) +(1.)	
O Kapa Zeta mostra	que jovem adormeceu.	c	7 7		
No destruído vejo	"El[e] da Alexândria".		7 7	-(1...)	
Depois tem três linhas	demais mutiladas	d	6 6	-(1;)	
mas algo estou avistando	como "l[á]grimas nossas", "dor",	a	8 8	-(1-)	
depois de novo "lágrimas"	e "à [nó]s [a]migos luto".		8 8	-(1,)	
Parece-me que Léfkios	foi bastante amado.	d'	7 6		
No mês chamado Athýr	Léfkios adormeceu.	b c	6 6		a b

‡ - com dificuldade - ‡ - ‡ - (1) Cristo - ‡ - na menção – viveu anos – tiro algumas palavras - ‡